





T R A I T É D E L'HARMONIE

. Reduite à ses Principes naturels;
DIVISÉ EN QUATRE LIVRES.

LIVRE I. Du rapport des Raisons & Proportions Harmoniques.

LIVRE II. De la nature & de la propriété des Accords;
Et de tout ce qui peut servir à rendre une
Musique parfaite.

LIVRE III. Principes de Composition.

LIVRE IV. Principes d'Accompagnement.

*Par Monsieur R A M E A U , Organiste de la Cathedrale
de Clermont en Auvergne.*

Revisé par M. de la Chapelle, Organiste de la Cathedrale de Paris.



DE L'IMPRIMERIE
De JEAN-BAPTISTE-CHRISTOPHE BALLARD, Seul
Imprimeur du Roy pour la Musique. A Paris, rue Saint Jean-
de-Beauvais, au Mont-Parnasse.

M. DCC. XXII.

AVEC PRIVILEGE DU ROY.

P R E F A C E.

QU'EL QUE progrès que la Musique ait fait jusques à nous, il semble que l'esprit ait été moins curieux d'en approfondir les véritables principes, à mesure que l'oreille est devenue sensible aux merveilleux effets de cet Art; de sorte qu'on peut dire, que la raison y a perdu de ses droits, tandis que l'expérience s'y est acquise quelque autorité.

Les Ecrits qui nous restent des Anciens nous font voir assez sensiblement que la seule raison leur a procuré les moyens de découvrir la plus grande partie des propriétés de la Musique: Cependant, quoique l'expérience nous fasse encore approuver la plupart des Regles qu'ils nous en ont données, on néglige aujourd'hui tous les avantages qu'on pourroit tirer de cette raison, en faveur d'une expérience de simple pratique.

Si l'expérience peut nous prévenir sur les différentes propriétés de la Musique, elle n'est pas d'ailleurs seule capable de nous faire découvrir le principe de ces propriétés avec toute la précision qui convient à la raison: Les conséquences qu'on en tire sont souvent fausses, ou du moins nous laissent dans un certain doute, qu'il n'appartient qu'à la raison de dissiper. Par exemple, comment pourrions-nous prouver que notre Musique est plus parfaite que celle des Anciens, pendant qu'elle ne nous paroît plus susceptible des mêmes effets qu'ils ont attribuez à la leur; seroit-ce en disant, que plus les choses deviennent familières, moins elles causent de surprise; & que l'admiration où elles peuvent nous jeter dans leur origine, dégénere insensiblement à mesure que nous nous y accoutumons, & se tourne à la fin en un simple amusement? Ce seroit-là tout au plus supposer l'égalité, & non pas la supériorité. Mais si par l'exposition d'un principe évident, dont on tire ensuite des conséquences justes & certaines, on peut

P R E F A C E.

faire voir que nôtre Musique est dans son dernier degré de perfection, & qu'il s'en faut bien que les Anciens ayent atteint à cette perfection ; (on peut voir sur ce sujet le Chapitre XXI. du second Livre,) on sçaura pour lors à quoy s'en tenir, on sentira bien mieux la force de la réflexion précédente ; & sçachant par ce moyen les bornes de l'Art, on s'y livrera plus volontiers ; les personnes d'un goût & d'un genie supérieur dans ce genre, ne craindront plus d'y manquer des connoissances nécessaires pour y réussir : Et en un mot, les lumieres de la raison dissipant ainsi les doutes où l'expérience peut nous plonger à tout moment, seront de sûrs garants du succès qu'on pourra se promettre dans cet Art.

Si les Musiciens Modernes (c'est-à-dire, depuis Zarlino *) s'étoient appliquez, comme ont fait les Anciens, à rendre raison de ce qu'ils pratiquent, ils auroient fait cesser bien des préjugés qui ne sont pas à leur avantage, & cela les auroit même fait revenir de peine à se défaire : L'expérience leur est donc trop favorable, elle les séduit, en quelque maniere, puisqu'elle est cause du peu de soin qu'ils prennent de s'instruire à fond sur les beautés qu'elle leur fait découvrir chaque jour ; leurs connoissances ne sont propres qu'à eux seuls, ils n'ont pas le don de les communiquer ; & comme ils ne s'en apperçoivent point, ils sont souvent plus étonnez de ce qu'on ne les entend pas, que de ce qu'ils ne se font point entendre. Ce reproche est un peu vif, je l'avouë ; mais je le rapporte tel que je le merite peut-être encore moi-même, malgré tout ce que j'ay pu faire pour m'en mettre à couvert. Quoiqu'il en soit, je voudrois toujours qu'il pût produire sur eux l'effet qu'il a produit sur moy : Et c'est principalement aussi pour ranimer cette noble émulation qui regnoit autrefois, que j'ai hazardé de faire part au Public de mes nouvelles recherches, dans un Art auquel je tâcho de donner toute la simplicité qui

* Zarlino, Auteur celebre en Musique, qui a écrit à peu-près depuis 150 ans, & dont on ne trouve que de très-faibles Copies, dans les Ouvrages qui ont paru après les siens, sur le même sujet.

P R E F A C E.

lui est naturelle, afin que l'esprit en conçoive les propriétés, aussi facilement que l'oreille les sent.

Un seul homme n'est pas capable d'épuiser une matiere aussi profonde que celle-cy ; il est presque impossible qu'il n'y oublie toujours quelque chose, malgré tous ses soins ; mais du moins, les nouvelles découvertes qu'il peut joindre à ce qui a déjà paru sur le même sujet, sont autant de routes frayées pour ceux qui peuvent aller plus loin.

La Musique est une science qui doit avoir des regles certaines ; ces regles doivent être tirées d'un principe évident, & ce principe ne peut gueres nous être connu sans le secours des Mathematiques. Aussi dois-je avouer que, nonobstant toute l'expérience que je pouvois m'être acquise dans la Musique, pour l'avoir pratiquée pendant une assez longue suite de temps, ce n'est cependant que par le secours des Mathematiques que mes idées se sont débrouillées, & que la lumiere y a succédé à une certaine obscurité, dont je ne m'appercevois pas auparavant. Si je ne sçavois pas faire la difference du principe à la regle, bien tôt ce principe s'est offert à moi avec autant de simplicité que d'évidence ; les conséquences qu'il m'a fournies ensuite, m'ont fait connoître en elles autant de regles, qui devoient se rapporter par conséquent à ce principe ; le véritable sens de ces regles, leur juste application, leur rapport, & l'ordre qu'elles doivent tenir entr'elles (la plus simple y servant toujours d'introduction à la moins simple, & ainsi par degrez) enfin le choix des termes ; tout cela, dis-je, que j'ignorois auparavant, s'est développé dans mon esprit avec tant de netteté & de précision, que je n'ai pu m'empêcher de convenir qu'il seroit à souhaiter (comme on me le disoit, un jour que j'applaudissois à la perfection de nôtre Musique moderne) que les connoissances des Musiciens de ce siecle répondissent aux beautés de leurs Compositions. Il ne suffit donc pas de sentir les effets d'une Science ou d'un Art, il faut de plus les concevoir de façon qu'on puisse les rendre intelligibles ; & c'est à quoi je me suis principalement appliqué dans le corps de cet Ouvrage, que j'ai distribué en quatre Livres.

P R E F A C E.

LE PREMIER, Contient un abrégé du rapport des Sons, des Consonances, des Dissonances, & des Accords en general. Le principe de l'Harmonie s'y découvre dans un Son unique, & ses propriétés les plus essentielles y sont expliquées : On y voit, par exemple, comment par sa première division ce Son unique en engendre un autre, qui en est l'Octave, & qui semble ne faire qu'un avec lui ; Comment il s'approprie ensuite cette Octave pour former tous les Accords ; Que tous ces Accords ne sont composez que de ce principe, de sa Tierce, de sa Quinte, & de sa Septième ; Et que c'est la force de l'Octave que naît toute la diversité dont ces Accords sont susceptibles : On y trouve encore plusieurs autres propriétés, moins intéressantes, à la vérité, pour la pratique, mais nécessaires, au reste, pour nous y conduire ; le tout y étant démontré d'une manière assez simple.

LE SECOND LIVRE, Regarde également la Théorie & la Pratique : Le principe y est pour lors représenté dans la Partie de Musique qu'on appelle Basse, à laquelle on ajoute l'épithete de Fondamentale : Toutes ses propriétés, & celles des Intervalles, des Accords & des Modes qui en dépendent uniquement, y sont expliquées : On y parle aussi de tout ce qui peut servir à rendre une Musique parfaite dans l'exécution : On y rappelle pour cet effet, lorsqu'il est à propos, les raisons du Livre précédent, l'expérience, & l'autorité des meilleurs Auteurs en ce genre, sans les épargner néanmoins, lorsqu'ils ont pu se tromper ; car dans les nouveautez qu'on y trouvera, on tâche de satisfaire les Sçavans, par la raison ; ceux qui ne s'en rapportent qu'à leur oreille, par l'expérience ; & ceux qui ont trop de condescendance pour les regles de leurs Maîtres, en leur découvrant les erreurs qu'elles peuvent contenir : Enfin, on tâche d'y préparer le Lecteur à recevoir sans contrainte les regles qui y sont prescrites, & qui se trouvent déduites par ordre & plus au long dans les Livres suivans.

LE TROISIEME LIVRE, Renferme une Methode particulière pour apprendre la Composition en très-peu de temps ; l'épreu-

P R E F A C E.

ve en a déjà été faite : Mais comme on ne se laisse gueres persuader en pareil cas que par sa propre expérience, je garderai le silence là-dessus, & je me contenterai de prier les personnes à qui cette Methode ne sera point familiere, de voir les fruits qu'on peut en tirer, avant que de la combattre. Tel qui veut apprendre se met peu en peine de la manière dont on l'instruit, pourvu qu'il réussisse.

On n'a point encore vu de regles qui enseignent la Composition dans la perfection où elle est aujourd'hui ; il n'y a pas même un habile homme dans ce genre, qui n'avoue sincèrement qu'il doit presque toutes ses connoissances à sa seule expérience ; & lorsqu'il veut les procurer aux autres, il se trouve souvent contraint d'ajouter à ses leçons ce Proverbe familier aux Musiciens, *Cetera docebit usus*. Il est vrai qu'il y a de certaines perfections qui dépendent du genie & du goût, auxquelles l'expérience est encore plus avantageuse que la science même : Mais cela n'empêche pas qu'une parfaite connoissance ne doive toujours nous éclairer, crainte que cette expérience ne nous trompe ; quand ce ne seroit que pour sçavoir appliquer à leur véritable principe, les nouveautez qu'elle pourroit nous faire produire : Dailleurs cette parfaite connoissance sert à faire mettre en œuvre le genie & le goût, qui sans elle deviendroient souvent des talens inutiles. C'est pourquoy j'ai crû devoir chercher les moyens de procurer plus facilement & plus promptement cette perfection, à laquelle on n'a pu encore atteindre que par une expérience de simple pratique, en donnant d'abord une intelligence raisonnée, précise, & distincte de toute l'Harmonie, par la seule exposition de trois Intervalles, dont se forment deux Accords principaux, & toute la Progression de la Basse-Fondamentale, qui détermine en même temps celle des autres Parties ; de sorte que de cette seule intelligence qui peut s'acquérir à la première lecture de ce Livre, dépend tout le reste, comme il est facile de s'en éclaircir.

LE QUATRIEME LIVRE, Contient des Regles d'Accompagnement, tant pour le Clavecin que pour l'Orgue ; où la position

P R E F A C E.

de la main, l'arrangement des doigts, & tout ce qui peut servir à en acquérir la pratique le plus promptement qu'il est possible, se trouve déduit.

Le fond de ces regles peut également servir pour les Instrumens sur lesquels on accompagne à peu-près de même que sur le Clavecin.

Ces deux derniers Livres ont beaucoup de rapport ensemble ; c'est pourquoi ils seront également utiles aux personnes qui ne voudront s'attacher qu'à la pratique de la Composition, ou à celle de l'Accompagnement ; & l'on ne fera pas mal de consulter le second Livre, si l'on veut ne rien ignorer, supposé que je n'aye rien oublié : Car je ne doute pas qu'on ne puisse encore encherir sur moi, malgré le soin que j'ai pris à ne rien laisser échapper, comme mes longs discours & mes repetitions le prouvent assez : Défaut qui vient autant de mon attention à rendre les choses claires & intelligibles, que de la foiblesse de mon genie. Pour ce qui est du premier Livre, il est, en quelque façon, inutile pour la pratique, & l'on en fera tel usage qu'on jugera à propos, ne l'ayant mis à la tête de ce Traité, que pour la preuve de tout ce qu'il contient touchant l'Harmonie.

Comme il ne m'a pas été possible, pour satisfaire à mon Employ, de voir imprimer cet Ouvrage, j'ai été obligé de le relire avec une nouvelle application, & j'ai trouvé que je devois y faire quelques changemens & quelques corrections nécessaires, qu'on trouvera à la fin dans un Supplément. J'ai mis au commencement deux Tables ; l'une des Matieres de ce Traité ; L'autre, contenant une Explication des Termes, dont l'intelligence est nécessaire, pour servir d'Introduction à tout cet Ouvrage, que je dédie au Public.

Les Citations de Zarlino dans ses Institutions Harmoniques, sont de l'impression de Venise l'an 1573.



Table



T A B L E
DES MATIERES CONTENUËS
Dans ce Traité, divisé en quatre Livres.

L I V R E P R E M I E R.

Du rapport des Raïsons & Proportions harmoniques.

CHAP. I.	D E la Musique & du Son.	Page 1
CHAP. II.	Des différentes manieres dont le rapport des Sons peut sans être connu.	2
CHAP. III.	De l'origine des Consonances & de leur rapport.	3
A R T I C L E S.		
I.	Du principe de l'Harmonie ou du Son fondamental.	5
II.	De l'Unisson.	6
III.	De l'Octave.	ibid.
IV.	De la Quinte & de la Quarte.	10
V.	Des Tierces & des Sixtes.	12
VI.	Abregé du contenu de ce Chapitre, où les Propriétés de la démonstration précédente se trouvent renfermés dans une seule corde.	15
CHAP. IV.	Remarques sur la propriété des Proportions Harmoniques, & Arithmétiques.	17
CHAP. V.	De l'origine des Dissonances & de leur rapport.	22
CHAP. VI.	Des Intervalles doubles, & sur tout, de la Neuvième & de la Onzième.	28
CHAP. VII.	De la Division Harmonique ou de l'origine des Accords.	29

ij	T A B L E	
CHAP. VIII.	<i>Du renversement des Accords.</i>	Page 34

A R T I C L E S.

I.	De l'Accord parfait majeur, & de ses dérivez.	34
II.	De l'Accord parfait mineur, & de ses dérivez.	36
III.	De l'Accord de la Septième, composé d'une Tierce mineure ajoutée à l'Accord parfait majeur, & de ses dérivez.	37
IV.	De l'Accord de la Septième, composé de l'addition d'une Tierce mineure, à l'Accord parfait mineur, & de ses dérivez.	39
V.	De l'Accord de la Septième, composé de l'addition d'une Tierce majeure à l'Accord parfait majeur, & de ses dérivez.	40
VI.	De l'Accord de la Septième, composé de l'addition d'une Tierce mineure au-dessous de l'Accord parfait mineur, & de ses dérivez.	41
VII.	De l'Accord de la Septième-diminuée, composé de l'addition d'une Tierce mineure à la fausse-Quinte divisée harmoniquement, & de ses dérivez.	<i>ibid.</i>
CHAP. IX.	<i>Remarques sur tous les Accords précédents.</i>	45
CHAP. X.	<i>Remarques sur les différentes raisons que l'on peut donner à un même Accord.</i>	46
CHAP. XI.	<i>La manière de pouvoir rapporter aux Vibrations & aux Multiplications des longueurs, les raisons données sur les Divisions.</i>	47

L I V R E S E C O N D.

De la nature & de la propriété des Accords ; Et de tout ce qui peut servir à rendre une Musique parfaite.

CHAP. I.	D U Son fondamental de l'Harmonie, & de sa progression.	Page 49
CHAP. II.	Des Accords affectez aux Sons fondamentaux, & de leur progression.	52
CHAP. III.	De la nature & de la propriété de l'Octave.	54
CHAP. IV.	De la nature & de la propriété de la Quinte & de la Quarte.	<i>ibid.</i>

D E S M A T I E R E S.

CHAP. V.	De la Cadence parfaite, où la nature & la propriété de tous les Intervalles se rencontrent.	Page 54
CHAP. VI.	De la Cadence rompue.	61
CHAP. VII.	De la Cadence irrégulière.	64
CHAP. VIII.	De l'imitation des Cadences par renversement.	67
CHAP. IX.	De la manière d'éviter les Cadences, en les imitant.	68
CHAP. X.	Des Accords par supposition, avec lesquels on peut encore éviter les Cadences, en les imitant.	73
CHAP. XI.	De la Quarte & de la Onzième.	77
CHAP. XII.	Des Accords par emprunt, avec lesquels on peut éviter les Cadences parfaites, en les imitant.	79
CHAP. XIII.	Regle pour la progression des Dissonances, tirée de celle des Accords fondamentaux.	81
CHAP. XIV.	Remarques sur la progression des Tierces & des Sixtes.	87
CHAP. XV.	Des occasions où la Septième doit être retranchée de l'Accord de la Neuvième.	93
CHAP. XVI.	Des Consonances dissonantes, où il est parlé de la Quarte, & de la fausse idée qu'on y a attachée par des Regles hors d'œuvres.	95

A R T I C L E S.

I.	Du principe de la Dissonance; Lequel des deux Sons d'un Intervale doit être pris pour Dissonant, & pour lequel de ces deux Sons la Regle de préparer, & de sauver la Dissonance, a été établie.	97
II.	Quel est l'Accord original de tous les Accords dissonans; La quantité des Dissonances, & des Sons qu'il contient; Et quelles en sont les bornes.	100
III.	Que si l'on traite la Quarte de Dissonance, lorsque la Basse syncope, l'on détruit la Regle la plus belle, & la plus générale qu'il y ait dans la Musique.	104
IV.	Du défaut des Auteurs dans l'établissement des Regles de l'Harmonie; Des différents principes de ces Regles, & des erreurs qu'elles sèment.	105
CHAP. XVII.	De la Licéne.	109

A R T I C L E S.

I.	De l'Origine de la Licéne.	<i>ibid.</i>
II.	Des Licénes tirées de la Cadence rompue.	112

III.	Comment la Dissonance peut être sauvée d'une autre Dissonance.	Page 113
IV.	Que la Septième peut être encore sauvée de l'Octave.	118
V.	Que la Septième peut être accompagnée de la Sixte.	122
VI.	Des occasions où il se b'le que la Dissonance soit préparée d'une autre Dissonance.	123
CHAP. XVIII.	Observations sur l'établissement des Regles, où l'on enseigne la maniere de composer une Basse-fondamentale.	125
ARTICLES.		
I.	De l'établissement des Regles.	ibid.
II.	De la maniere de composer une Basse-fondamentale, au-dessus de toute sorte de Musique.	134
CHAP. XIX.	Suite du Chapitre précédent, où il paroît que la Melodie provient de l'Harmonie.	138
CHAP. XX.	De la propriété des accords.	141
CHAP. XXI.	Des Modes.	143
CHAP. XXII.	De la liberté que l'on a de passer d'un Mode, ou d'un Ton à un autre.	149
CHAP. XXIII.	De la Melodie.	150
CHAP. XXIV.	De la propriété des Modes & des Tons.	157
CHAP. XXV.	De l'utilité que l'on peut tirer de cette nouvelle maniere de marquer les différentes Mesures.	158
CHAP. XXVI.	De la quantité de Mesures de chaque Air doit être composé, & de leur mouvement particulier.	159
CHAP. XXVII.	Quels sortes de Vers il faut employer pour chacun de ces Aïrs, & ce qu'il faut observer pour mettre des paroles en chœur.	161
CHAP. XXVIII.	De l'imitation, de la Fugue, & de leurs propriétés.	162
CHAP. XXIX.	Des Intervalles qui doivent être distingués en majeurs & en mineurs, en justes ou parfaits, en superflus & en diminués.	163



LIVRE TROISIÈME.

Principes de Composition.

CHAP. I.	Introduction à la Musique-pratique.	Page 169
CHAP. II.	De la Basse-fondamentale.	185
CHAP. III.	De l'Accord parfait, par où commence la Composition à quatre Parties.	186
CHAP. IV.	De la suite des accords.	ibid.
CHAP. V.	De quelques Regles qu'il faut observer.	191
CHAP. VI.	De l'Accord de la septième. ART. I. & II.	192
CHAP. VII.	Remarques sur la Dissonance.	197
CHAP. VIII.	De la maniere de Moduler harmoniquement, lorsqu'on donne à la Basse une progression diatonique.	198
CHAP. IX.	De la Basse-Continue.	200
CHAP. X.	De la progression de la Basse, qui descend en même temps celle des Accords, Et comment on peut rapporter un Accord d'ivoire, à son fondement.	206
CHAP. XI.	Suite des Regles tirées de l'Exemple précédent.	ibid.
CHAP. XII.	De la Cadence parfaite.	215
CHAP. XIII.	De la Note sensible, & de la maniere dont se faussent toutes les Dissonances.	216
CHAP. XIV.	De la Cinquième dite Quarte.	217
CHAP. XV.	De la Cadence irrégulière.	219
CHAP. XVI.	Des différentes progressions d'une Basse, qui ont rapport ensemble, & dont l'Harmonie ne change point dans les Parties supérieures.	221
CHAP. XVII.	De la maniere de préparer les Dissonances.	225
CHAP. XVIII.	Des occasions où l'on ne peut préparer les Dissonances.	229
CHAP. XIX.	De l'ordre exact des différentes progressions de la Basse, selon les différentes Dissonances qu'on y emploie.	233
CHAP. XX.	De l'Accord de la Seconde.	235
CHAP. XXI.	Des Tons & des Modes en general.	241
CHAP. XXII.	Des Tons & des Modes en general.	244

ARTICLES.

I.	Des Tons majeurs.	ibid.
II.	Des Tons mineurs.	245
CHAP. XXIII.	De la maniere de passer d'un Ton à un autre, ce qui s'appelle encore Moduler.	248
CHAP. XXIV.	Suite des Regles contenues dans le Chapitre précédent.	251

T A B L E

CHAP. XXV. *Comment on peut connoître les Accords qu'il faut donner aux Notes d'une Basse, dans une progression quelconque.* Page 254

A R T I C L E S.

- I. Des Cadences, & de tout ce qui a rapport à une conclusion de Chant. *ibid.*
 II. Des Cadences imparfaites. 257
 III. Comment on peut distinguer le Ton dans lequel les progressions de Cadences imparfaites ont lieu. 258
 IV. Comment on peut distinguer dans une progression diatonique, si le Chant va se reposer sur la Note tonique, ou sur la Dominante. 264

CHAP. XXVI. *De la manière de pratiquer la Septième sur toutes les Notes d'un Ton, en progression diatonique.* 266

CHAP. XXVII. *Comment la même Dissonance peut avoir lieu dans plusieurs Accords consécutifs sur des Notes différentes; Et comment elle peut être sauvée sur des Notes qui nous paroissent étrangères.* 267

CHAP. XXVIII. *De toutes les Licences; & premierement de la Cadence rompue.* 270

CHAP. XXIX. *De l'Accord de la Quinte-superflüe.* 273

CHAP. XXX. *De l'Accord de la Neuvième.* 275

CHAP. XXXI. *De l'Accord de la Onzième, dite Quarte.* 278

CHAP. XXXII. *De l'Accord de la Septième-superflüe.* 281

CHAP. XXXIII. *De l'Accord de la Seconde-superflüe, & de ses dérivées.* 282

CHAP. XXXIV. *Du Chromatique.* 286

A R T I C L E S.

- I. Du Chromatique en descendant. *ibid.*
 II. Du Chromatique en montant. 288

CHAP. XXXV. *De la manière de pratiquer tout ce qui a été dit jusqu'à présent.* 291

A R T I C L E S.

- I. De la Progression de la Basse. *ibid.*
 II. De l'usage des Accords consonans & dissonans. 292
 III. Des Dissonances majeures causées par la Note sensible, & des Notes sur lesquelles elles se font. 294

D E S M A T I E R E S.

- IV. Des Dissonances mineures. Page 294
 V. Des Consonances qui doivent être préférées, lorsqu'il s'agit de les doubler. 295
 VI. De la Mesure & du Temps. *ibid.*
 VII. De la Syncope. 296

CHAP. XXXVI. *De la Composition à deux Parties.* 299

CHAP. XXXVII. *Des fausses Relations.* 302

CHAP. XXXVIII. *De la manière de faire un Chant au-dessus d'une Basse.* 303

CHAP. XXXIX. *Du Chant figuré ou de la Supposition.* 308

A R T I C L E S.

- I. Du Chant figuré par des Intervalles Consonans. *ibid.*
 II. Du Chant figuré par des Intervalles diatoniques. 311

CHAP. XL. *De la manière de faire une Basse-fondamentale sous un Dessus.* 313

CHAP. XLI. *La manière de composer une Basse-Continue sous un Dessus.* 323

CHAP. XLII. *Remarques utiles sur le Chapitre précédent.* 327

CHAP. XLIII. *Ce que l'on doit observer dans une Composition à deux, à trois & à quatre Parties.* 329

CHAP. XLIV. *Du Dessin, de l'Imitation, & de la Fugue.* 331

À la suite de tous ces Chapitres, on trouvera plusieurs Exemples avec un QUINQUE, & différents CANON.

L I V R E Q U A T R I È M E.

Principes d'Accompagnement.

- CHAP. I. *Comment on distingue les Intervalles par la disposition du Clavier.* Page 363
 CHAP. II. *De la différence des Intervalles majeurs, aux mineurs; & de ceux qui sont justes, aux superflus & diminués.* 366
 CHAP. III. *De la Position de la Main, & de l'Arrangement des Doigts.* 371
 CHAP. IV. *De la manière de trouver les Accords sur le Clavier.* 372
 CHAP. V. *Remarques utiles sur tous les Accords.* 377
 CHAP. VI. *Des Tons & des Modes.* 381

viii TABLE DES MATIERES.

CHAP. VII.	De l'ordre qu'il faut se prescrire pour la suite des accords qui se rencontrent dans l'étendue de l'Octave de chaque Ton.	Page 388
CHAP. VIII.	Regles generales.	391
CHAP. IX.	Des differens Accords qui doivent suivre celui de la septieme sur une Noite en même degre. Art. I. & II.	397
CHAP. X.	De l'usage de la Seconde.	401
CHAP. XI.	Des Accords de sixte.	402
CHAP. XII.	De l'accord de la Seconde superflue, & de ses derivees.	404
CHAP. XIII.	Des Accords par supposition.	406

ARTICLES.

I.	De la Neuvieme.	ibid.
II.	De l'Accord de la Quinte superflue.	407
III.	De l'Accord de la Septieme superflue.	ibid.
IV.	De l'Accord de la Quatrieme, dite Quart.	ibid.
CHAP. XIV.	Observations sur le rapport de tous les Accords precedens.	408
CHAP. XV.	De la maniere de preparer & de faire toutes les Dissonances, d'où l'on tire la connoissance du Ton dans lequel on est, & des Accords que doit porter chaque Noite de ce Ton.	411

ARTICLES.

I.	De la Dissonance majeure.	ibid.
II.	De la Dissonance mineure.	414
CHAP. XVI.	Du Chromatique.	416
CHAP. XVII.	Récapitulation des différentes suites d'Accords.	418
CHAP. XVIII.	Regles nécessaires pour bien accompagner.	426
CHAP. XIX.	De la maniere de chiffrer une Basse Continue, & de connoître les Accords que chaque chiffre denote.	428
CHAP. XX.	Comment on peut distinguer dans une Basse les Notes qui doivent porter un Accord.	429

FIN DE LA TABLE DES MATIERES.

TABLE

ix

* * * * *

TABLE,

Contenant une Explication des Termes dont l'intelligence est necessaire.

A

ACCOMPAGNEMENT. Voyez le quatrieme Livre. page 363

ACCORD. Il n'y a qu'un seul Accord dont les autres proviennent, ils peuvent-tous se réduire en une division par Tierces, au moyen du Renversement, Chap. VII. du Livre I. 102. 114. 126. 127 & 128

Le principe de tous les Accords reside dans un son unique. 5

127. & 133

Il n'y a que l'Accord parfait & celui de la Septieme. 45. 61. 378. & 379

Rien n'est plus facile que de pratiquer les Accords Consonans, & même les Dissonans, par le moyen des regles fondamentales de l'Harmonie, dont on peut tirer tout le Chant imaginable, &c. Par ce moyen l'on n'ignore jamais les sons qui servent à rendre les Accords complets. 72. & 73

L'Accord de la Septieme est toujours contenu dans les Accords par supposition. 74. & 75

Tout Accord Dissonant ne peut être composé que de l'union des Consonances. 95

Il ne faut pas seulement examiner l'effet que produisent les Sons d'un Accord à l'égard de la Basse, mais encore celui qu'ils produisent entr'eux, pour pouvoir en tirer de justes consequences. page 96

On peut donner un Accord Consonant à toutes les Notes d'une Basse, qui procede par des Intervalles consonans. 395

Voyez Parfait, Regle, Consonance, & Octave.

AIGU. C'est le veritable nom qu'on doit donner aux Sons hauts, de même que Grave est celui qu'on donne aux Sons bas.

Les Sons Aigus sont contenus dans le Grave. 3. & 5

B

BASSE-FONDAIMENTALE, ou SON-FONDAIMENTAL. La Basse-Fondamentale ne peut subsister si elle ne regne toujours au-dessous des autres parties. page 134

Voyez Sous-entendre & Supposer. Les seuls Intervalles affectez à la Progression de la Basse-Fondamentale sont, la Tierce, la Quinte, & la Septieme. 49. jusqu'à 51

La plus parfaite Progression de cette Basse consiste en descendant de Tierce, de Quinte, & de Septieme. 132

La plus parfaite de ces Progressions est celle de la Quinte, ou

T A B L E	
x	il semble que cette Quinte retourne à sa source, &c. <i>pag.</i> 129
	C'est de cette Progression que se forme la Cadence parfaite. 57
	La Dissonance ne peut être préparée ni sauvée que dans l'une de ces Progressions. 81. 87. & 110
	Lorsque la <i>Basse-Fondamentale</i> procède par les mêmes Intervalles en montant, la Dissonance ne peut y être préparée. 84. jusqu'à 87
	Descendre de Quinte, ou monter de Quarte, c'est la même chose à l'égard de ces Progressions. 185
	<i>Zarlino</i> compare la <i>Basse</i> à la Terre, & dit qu'elle doit procéder par des mouvemens lents & séparés. 49
	Les mêmes Intervalles qui servent à la Progression de la <i>Basse-Fondamentale</i> , doivent aussi l'accompagner. 52
	La <i>Basse-Fondamentale</i> fait un très-bon effet dans les Chœurs de Musique. 138
	Voyez Cadence, Principe, & Progression.
C	
	CADENCE. La <i>Cadence parfaite</i> se forme dans la <i>Basse-Fondamentale</i> d'une Progression en descendant de Quinte, ou en montant de Quarte. <i>page</i> 50
	On peut tirer de la <i>Cadence parfaite</i> une preuve du lieu que doit occuper la Dissonance. 53
	Ce que c'est que la <i>Cadence parfaite</i> . 54
	Elle détermine la Progression de tous les Intervalles, à l'exception
	de l'Octave & de la Quinte &c. <i>page</i> 55
	Exemple de la <i>Cadence parfaite</i> . 57
	<i>Zarlino</i> , après avoir dit que si la <i>Basse</i> venoit à manquer, la Pièce de Musique seroit remplie de confusion, & que dans une <i>Cadence parfaite</i> , la <i>Basse</i> devoit descendre de Quinte; oublie cette <i>Basse</i> presque dans tous ses Exemples. 58
	La <i>Cadence</i> est appelée <i>Rompue</i> , lorsque la Dominante monte diatoniquement dans la <i>Basse</i> ou dans les autres Parties. 61. jusqu'à 63
	Cette <i>Cadence</i> n'est admise que par licence. 110
	Les fruits qu'on en peut tirer. 271. & 272
	La <i>Cadence</i> est appelée <i>Irregulière</i> , lorsque la <i>Basse</i> monte de Quinte, &c. Il s'y trouve une Dissonance dont la Progression est irregulière, mais cette Dissonance peut toujours en être retranchée. Voyez le <i>Supplément</i> .
	La <i>Cadence</i> est appelée <i>imparfaite</i> , lorsque la <i>Basse</i> de la <i>Cadence parfaite</i> n'y est point entenduë, dans les occasions où elle peut y être sous-entenduë. 257
	La connoissance de toutes ces <i>Cadences</i> est très-nécessaire pour l'intelligence de l'Harmonie. Voyez le <i>Supplément</i> .
	Le renversement de ces <i>Cadences</i> donne lieu à la diversité de l'Harmonie, & à la Production de la Melodie. 67
	Par quels moyens on peut entretenir une longue suite de Chant,

D E S T E R M E S.	
	& d'Accords, sans y introduire aucune Conclusion. <i>page</i> 68
	Comment on peut distinguer une <i>Cadence</i> de son imitation. 68.
	& 69
	Comment on peut éviter les <i>Cadences</i> en les imitant. 70
	L'exemple de ceci est écrit régulièrement dans le <i>Supplément</i> .
	La Progression des Accords par supposition tire son origine des trois <i>Cadences</i> premières. 75. & 77
	La Modulation se tire de la <i>Cadence parfaite</i> . 144. 145. & 148
	La <i>Cadence parfaite</i> suffit pour rendre raison de toutes les règles de la Musique. 129
	CANON. Ce que c'est que <i>Canon</i> . 359. jusqu'à 362
	CENTRE. Le principe de l'Harmonie peut être regardé comme le <i>Centre Harmonique</i> . 127
	CHOC. Il se rencontre un <i>Choc</i> entre les Sons, dont l'effet a du rapport à celui des Corps solides. Voyez le <i>Supplément</i> .
	Ce choc se fait entre la Dissonance & la Consonance dont elle approche le plus. <i>Ibid.</i>
	COMMA. Comment on peut s'instruire de la quantité de <i>Coma</i> dont l'Intervalle du Ton est composé. 27
	Il y a une raison fort inferieure à celle du <i>Coma</i> , qui est nécessaire à la formation des Intervalles. <i>Ibid.</i>
	CHROMATIQUE. Le genre <i>Chromatique</i> naît d'une Progression par Semi-Tons. Il n'a lieu principalement dans l'Harmonie qu'en-
	tre la sixième & la septième Notes des Toas Mineurs. <i>page</i> 295
	C'est en rendant la Note Tonique Dominante Tonique qu'on s'aperçoit du <i>Chromatique</i> . 70
	Lorsqu'une Partie procède par Semi-Tons, cela s'appelle, <i>Progression Chromatique</i> .
	COMPOSER. COMPOSITION. C'est, en termes de Musique, savoir inventer des Chants agréables, & mélanger plusieurs Sons ensemble, qui produisent un bon effet; donner à chacun de ces Sons une Progression convenable; bien connoître le rapport que tous les Intervalles & tous les Accords ont entre-eux; en un mot, c'est savoir mettre en pratique tout ce qui peut servir à rendre une Musique parfaite.
	La <i>Composition</i> doit être enseignée d'abord à 4. Parties. 239. & 240.
	Les qualitez nécessaires pour bien <i>Composer</i> . 143. & 162
	L'Accompagnement est, en quelque façon, nécessaire pour arriver plutôt à la connoissance de la <i>Composition</i> . 149
	CONJOINT. <i>Progression conjointe</i> ou <i>Degrez conjoints</i> . Cette <i>Progression</i> renferme la Diatonique, & la Chromatique. Voyez Diatonique & Chromatique.
	CONSONANCE. C'est un Intervalle dont l'union des Sons qui le forment, plat infiniment à l'oreille. Toutes les Consonances consistent dans les Intervalles de Tierce, de Quarte, de Quinte,

& de Sixte; d'où l'on dit, *Progression Consonante*, pour donner à entendre que le Chant doit proceder par l'un de ces Intervalles.

De l'origine des Consonances, de l'ordre qu'elles y observent, de l'ordre de leur perfection, & du rapport qu'elles ont entr'elles. *page* 3. 4. 5. 15. & 16

Il n'y a que trois *Consonances premieres*. 13. & 14

Il y a des *Consonances Dissonantes*. 56. & 102

CONTREPOINT, c'est-à-dire, *Composition*. Parmi les gens de l'Art, on entend par le mot de *Contrepoint*, une Musique composée sur un sujet particulier, qui se tire ordinairement des Chants de l'Eglise.

Le *Contrepoint* se divise en *simple*, *figuré*, &c. Voyez le Dictionnaire de Monsieur de Brossard.

Il est bon de sçavoir à cette occasion, que le Plein-Chant ayant été composé dans un temps où l'on ne connoissoit pas encore la bonne Modulation, il peche à tout moment contre l'ordre naturel; de sorte que, pour y assujettir l'Harmonie qu'on veut y joindre, on est obligé de suivre de certaines regles, qui ne peuvent participer que des défauts de ce Plein-Chant, puisqu'il en est l'objet. Cela n'empêche pas cependant que plusieurs Musiciens ne soient encore prevenus en faveur de ces regles, sans se mettre en peine de leur principe: au lieu

que ceux qui sont un peu sensibles à la veritable Harmonie, les regardent comme hors d'œuvre; d'autant que la bonne Modulation leur en fournit de plus simples & de plus justes, avec lesquelles ils sont seurs de ne se pas tromper, pourvu qu'on leur donne pour sujet (comme cela se doit absolument) un Chant conforme à l'ordre de cette bonne Modulation. Voyez Plein-Chant cy-après, & pour une plus grande satisfaction, voyez encore les Chap. XVIII. XIX. & XXI. du second Livre.

CORDE. C'est par le moyen d'une *Corde* tendue de maniere qu'elle puisse rendre un Son, qu'on s'instruit du rapport des Sons. *page* 2

Il n'y a qu'à diviser cette *Corde* selon la Progression naturelle des nombres, pour en tirer tous les avantages necessaires à l'égard de l'Harmonie. 3. 4. 15. 16. & 21

Le *Son* est au *Son* ce que la *Corde* est à la *Corde*. 3

On dit ordinairement, *voilà de belles Cordes*, pour exprimer les beautez qu'on trouve dans l'Harmonie & dans la Melodie.

CORPS. L'unité qui est le principe des nombres, nous represente le *Corps-Sonore*, dont on tire la preuve du rapport des Sons. 18

D

DIA TONIQUE. *Progression Diatonique*, c'est faire proceder le Chant par les degrez succes-

sifs de la voix naturelle, selon l'ordre de la Gamme, ou du Systeme Diatonique parfait. *page* 23

Voyez Systeme, & Progression.

DISJOINT. *Progression Disjointe*, cette Progression renferme la Consonante & la Dissonante.

Voyez Consonance & Dissonance.

DISSONANCE. C'est le nom des Intervalles qui choquent, en quelque façon, l'oreille; d'où l'on dit, *Progression Dissonante*, pour donner à entendre que le Chant doit proceder par l'un de ces Intervalles.

De l'Origine des Dissonances, & de leur rapport. 22. 24. & 27

L'Accord de la Septieme est l'origine de tous les Accords *Dissonans*. 31. & 38. jusqu'à 45. 96. 98. & 101

Toutes les *Dissonances* se distinguent en majeures & en mineures, de même que les Tierces d'où elles tirent leur origine, & dont elles suivent par consequent les proprietes. 45. 55. 81. & 130

La Note sensible est l'origine de toutes les *Dissonances majeures*. 56. & 137

La *Dissonance majeure* n'est telle que lorsque la *mineure* y est jointe. 137

La Septieme est l'origine de toutes les *Dissonances mineures*. 98

La *Dissonance* ne doit être employée qu'avec beaucoup de discretion. 142

Réflexion sur la maniere de sauver les Dissonances. 137

Voyez Cadence, Division, Raison, Progression, Preparer, Sauver,

Basse-Fondamentale, Seconde, Septieme, & Tri-Ton.

DOMINANTE. Ce que c'est que *Dominante*. *pag.* 56

La distinction qu'on en fait. 68. 69.

E

EMPRUNT. C'est un terme nouveau dans la pratique, par lequel on distingue un certain genre d'Accords, qui ne peut se pratiquer que dans les Tons mineurs. *pag.* 43. 79. 80. & 81

La preuve de cet *Emprunt*. 282. jusqu'à 285. Voyez Seconde.

EXPERIENCE. Voyez Musique.

F

FONDAMENTALE, voyez *Basse-Fondamentale*.

Fugue. La *Fugue* est un ornement dans la Musique, qui n'a pour principe que le bon goût. *p.* 358

C'est peut-être en faveur des *Piecces* à quatre Parties, que la *Fugue* a été inventée. 331

Si l'on en veut sçavoir davantage sur ce sujet, il n'y qu'à lire le Chapitre XLIII. du troisième Livre.

G

GRAVE. Voyez Aigu.

H

HARMONIE. C'est l'assemblage de plusieurs Sons, qui affectent agréablement l'oreille.

L'Harmonie ne se fait sentir que dans le premier instant de chaque Temps de la Mesure. p. 134

La Melodie provient de l'Harmonie. 23. 138. & 139

La parfaite Harmonie consiste dans les quatre Parties. 140. & 141

La Progression Harmonique provient de la Progression Arithmetique. 17. & 20

Voyez Cadence, Corde, Proportion, Melodie, Mesure, Musique, Nombre, & Principe.

I

IMITATION. Ce que c'est qu'Imitation. 193. & 332

IMPARFAIT. Ce terme qui s'applique aux Consonances muables, telles que la Tierce & la Sixte, doit s'appliquer aussi aux Cadences renversées de la parfaite. Voyez Cadence.

Il y a des Accords renversés du Parfait qu'on nomme, Imparfais.

INTERVALE. Ce que c'est qu'Intervale, & le nom des Intervalles. 2

Comment on distingue par les operations Arithmetiques les Intervalles renversés de ceux qui ne le sont pas. 17

Comment se forment les Intervalles. 27. Voyez Raison, & Tri-Ton.

IRREGULIER. Voyez Cadence.

L

LICENCE. D'où proviennent les Licences dans la Musique. page 110

LONGUEUR. Voyez Raison.

M

MELODIE. C'est le Chant d'une seule Partie. On dit ordinairement qu'une Musique est Melodieuse, lorsque le Chant de chaque Partie répond à la beauté de l'Harmonie.

La Musique des Anciens n'étoit fondée que sur la Melodie, selon ce qu'on en peut juger. page 142.

Zarlino s'est parfaitement bien expliqué là-dessus. 142.

Voyez Cadence, & Harmonie.

MESURE. Descartes dit que les bêtes pourroient danser en Mesure. 150

La Mesure peut se tirer du principe de l'Harmonie. Ibid.

Ce qu'il seroit à propos d'observer pour se former l'oreille à la Mesure. 151

Les seuls Chiffres 2. 3. & 4. suffisent pour désigner toutes sortes de Mesures. Ibid.

L'habitude où l'on est de marquer des mêmes Signes les mouvemens à Temps égaux, & ceux à Temps inégaux, empêche de distinguer ces mouvemens. 156

Une Note mise avant la Clef peut désigner par sa valeur celle de chaque Temps de la Mesure, & par conséquent fait distinguer la lenteur & la vitesse du mouvement. 152

Cette Note mise avant la Clef peut non-seulement donner la connoissance du Ton dans le-

quel une Piece de Musique est composée, mais elle donne encore la facilité de solfier, sans se mettre en peine de la quantité des x ou des k qui se trouvent après la Clef. page 158

MODE. C'est ce qui constitue non-seulement la Progression Diatonique des Sons compris dans l'étendue d'une Octave, mais ce qui détermine encore un certain ordre entre les Accords, qui ne peuvent être composés d'ailleurs que des Sons compris dans l'étendue de cette Octave.

Les Modes sont tirez du Système Diatonique parfait. 143. & 144

Il n'y a que deux Modes. 143

Les Anciens & Zarlino se sont trompez dans l'établissement de leurs Modes, & la cause vrai-semblable de l'erreur de Zarlino. 145. jusqu'à 148

L'intelligence de la Modulation est d'un grand secours pour connoître si une Piece de Musique est bien composée. 135. Voyez Cadence, Ton, Tri-Ton, Tierce.

MUSIQUE. Ce que c'est que la Musique, & en quoi elle consiste. 1

Si nous pouvons juger des effets de la Musique par la seule sensation des organes de l'ouïe; l'esprit n'en peut concevoir les propriétés que par le secours de la raison. 125

Comme l'expérience nous offre un grand nombre d'Accords, & que la raison les rassemble-tous dans un seul, celle-cy doit prendre le dessus dans nos jugemens. 126

L'expérience dans la Musique n'est

pas seule capable de nous convaincre. page 106

Mais la raison peut y suppléer. 114

La Musique est subordonnée à l'Arithmétique. 18. & 19

Mais si la Progression Arithmétique doit aller en augmentant, celle de l'Harmonie doit aller en diminuant. 11

Et pour que la Progression naturelle aux Nombres puisse servir à celle de l'Harmonie, il n'y a qu'à s'imaginer que les Nombres y marquent la division de l'unité, &c. 11. & 19

Ce qu'un bon Musicien doit observer dans ses productions. 143

Voyez Mode.

N

NOMBRE. On a attribué toute la force de l'Harmonie à celle des Nombres. page 3

Il n'y a que trois Nombres accordans, dont se forme l'Accord parfait. 34. & 35

Remarques sur la force du Nombre trois. 35

Tout Nombre multiplié géométriquement représente toujours, pour ainsi dire, le même Son, &c. 7

Le Nombre 5. peut représenter l'Unité 13

Le Nombre 3. où s'engendre la Quarte, ne peut se trouver à la tête des Accords, sans en renverser l'ordre naturel. 21. & 22

En attachant aux Nombres l'idée que nous avons dit, (c'est-à-dire, qu'ils marquent la division de

L'Unité) tout y est simple, familier, précis, juste & correct. p. 21
 Voyez Corde, Corps, & Musique.
 NOTTE TONIQUE. NOTTE SENSIBLE. Voyez Son, & Sensible.
 NEUVIEME. De la difference de la Neuvieme à la Seconde. 28. & 78
 Que l'Intervale de la Neuvieme & l'Accord qui en est composé, proviennent de la Quinte. 32
 Cet Accord nous prouve que la Septieme peut être sauvée de l'Octave. 118. & 119
 Lorsqu'on fait entendre un Accord de Neuvieme au-dessus d'une Note Tonique, il faut éviter d'y joindre la Septieme. 94
 Voyez Onzieme, Septieme, Supposer, & Tri-Ton.

O

OC TAVE. Ce que c'est que l'Octave, & ses propriétés. pag. 6. jusqu'à 17. & encore 54
 Toute la diversité des Accords qui consiste dans leur renversement, provient de la force de l'Octave. 15. & 16
 L'Octave devrait être appelée *Equisonance*, plutôt que *Consonance*. 7. 15. & 16
 Voyez Principe, & Simulé.
 ONZIEME. De la difference de la Onzieme à la Quarte. 28. & 77
 La Onzieme & la Neuvieme sont des Intervalles premiers dans leur espee, au lieu que la Quarte & la Seconde sont des Intervalles renversez; il en est de même des Accords où ces Intervalles ont lieu. 29. & 78
 Comme l'Accord de la Onzieme est

extrêmement dur dans sa composition ordinaire, on en retranche ordinairement les Sons moyens, d'où nous l'appellons pour lors, *Hétéroclite*. page 76
 Voyez Supposer.

P

PARFAIT. L'Accord Parfait est composé de la Quinte & des deux Tierces.

Les Accords qui proviennent du renversement du Parfait.

page 34. 35. & 36
 S'il y a d'autres Accords que le Parfait, il faut qu'ils soient composés du Parfait & de l'une de ses parties. 31. Voyez Cadence.

PLEIN-CHANT. Le Plein-Chant ne convient à l'Harmonie que dans les Tons conformes au Système parfait; & l'on pourroit donner à ce Plein-Chant une Mélodie plus facile & plus coulante. 147

PREPARER. On use de ce terme pour donner à entendre que la Dissonance mineure doit être précédée d'une Consonance en même degré. Cependant cela n'est pas general. 84. jusqu'à 87

Il n'est pas vrai que la Dissonance doive être toujours *Préparée* dans les mauvais Temps de la Mesure, & la Dissonance majeure ne peut jamais être *Préparée*. 86

La Dissonance doit être absolument *Préparée* par une Consonance. 123. & 125

PRINCIPE. Le Principe de l'Harmonie subsiste dans un seul Son. 5. & 127

128

Le Son Fondamental, c'est-à-dire, le Principe se sert de son Octave comme d'un second terme où doivent répondre tous les Intervalles engendrez par sa division, pour mieux marquer qu'il en est le commencement & la fin. page 8

Tout ce qui s'accorde avec le Principe, s'accorde également avec son Octave. Ibid.

Le Principe est sous-entendu dans son Octave. 8. & 9

Il faut toujours chercher le Principe dans les Accords fondamentaux. 117

Le Principe ne reside pas seulement dans les Accords fondamentaux, mais plus précisément encore dans le Son grave de ces Accords. 133

Comme le Fondement, c'est-à-dire, le Principe ne peut sublister que dans l'étendue de son Octave, s'il se trouve des Accords qui en excèdent l'étendue, il faut pour lors que ce Fondement ou Principe y soit supposé. 32. & 33

Voyez Supposer.
 Zurlin qui a connu ce Principe, l'a perdu de vûe dans ses opérations & dans ses regles. 18. jusqu'à 21

La Dissonance tire son Principe de l'Accord parfait, &c. & cet Accord tire son Principe du Son le plus grave, &c. 109

Voyez Viole, & Centre.

PROGRESSION. Si la Progression de la Basse-Fondamentale doit être Consonante, celle des Parties

superieures doit être Diatonique. page 52

On peut donner à une Partie la Progression qui convient à l'autre. Ibid.

La Progression de la Dissonance doit être Diatonique, & il faut même que les Sons qui la précèdent & qui la suivent, soient Consonans. Ibid.

Voyez Basse-Fondamentale, Cadence, Corde, Harmonic, Musique, Proportion, Raison, Consonance, Dissonance, Chromatique, Diatonique, Conjoint & Disjoint.

PROPORTION. C'est un certain rapport qui se trouve entre deux ou plusieurs Sons comparez ensemble.

La Proportion Harmonique ou Arithmetique donne un certain ordre aux Consonances, qui plait infiniment. 4

La Proportion de 2. à 4. qui donne l'Octave, fait à peu-près le même effet à l'oreille que celle de 2. à 2. qui donne l'Unisson. 7

La Proportion ou Progression Harmonique provient de celle de l'Arithmetique; & leur rapport. 17 & 20

Des défauts qui semblent provenir de ce qu'on s'est plutôt attaché à la Proportion Harmonique, qu'à celle de l'Arithmetique. 18 19. & 20

Des idées justes que la Proportion Arithmetique donne de l'Harmonie. 21. & 22

La difference des Proportions Harmoniques & Arithmetiques est

1

en partie cause de l'erreur des Anciens dans la distribution de leurs Modes. *page 147*

QUARTE. De l'origine de la *Quarte*. *page 10. & 11*
Si la *Quarte* peut nous donner une Septième par ses Quarrez, elle ne peut la diviser Harmoniquement. *31*
La *Quarte* dans les Accords de Seconde, & de petite-Sixte, est Consonante. *99. & 102*
Voyez Nombre, Onzième & Tri-Ton.
QUINTE. De l'origine de la *Quinte*, & de la préférence qu'elle doit avoir sur la *Quarte*. *10 & 11*
La *Quinte* est la première de toutes les Consonances, sans y comprendre l'Octave. *5*
La *Quinte* & les Tierces composent tous les Accords. *29. 30 31. & 32*
La *Quinte* est le premier objet de tous les Accords. *12. 32. & 54*
La *Quinte* ne peut servir de bornes aux Intervalles. *13*
Il n'y a point d'Accord complet sans la *Quinte*, ni par conséquent sans l'union des deux Tierces qui la composent. *30*
La *Quinte* a le privilège d'engendrer par ses Quarrez un Intervale qui excède l'étenduë de l'Octave, & l'Accord qui en résulte n'est supportable que parce que cette *Quinte* le divise Harmoniquement. *32*
La première des deux Notes qui

dans la Basse descend de *Quinte*, ou monte de *Quarte*, peut & doit même porter l'Accord de la Septième. *page 69*
Les personnes un peu sensibles à l'Harmonie, n'entendent jamais une conclusion de Chant, qu'elles ne se sentent comme forcées d'en faire proceder la Basse par un Intervale de *Quinte* en descendant, &c. *50*
Il y a des occasions où l'on ne peut gueres se dispenser de faire entendre deux *Quintes* de suite dans l'Accompagnement du Clavecin, entre les parties supérieures qu'on y touche de la main droite; parce que cela introduit une certaine liaison dans la Progression des Accords, dont l'habitude s'acquiert plus facilement en tolerant cette petite faute, qu'en y faisant observer à la rigueur les Regles de la Composition sur ce sujet. J'ai dit, *cette petite faute*, supposé que c'en soit une dans l'Accompagnement, puisqu'elle ne détruit pas le fond de l'Harmonie, & que les Italiens la pratiquent sans scrupule en pareil cas. *Voyez* Bass-Fondamentale, Simulé, Tri-Ton & Cadence.

R

RAISON. Des différentes *Raisons* qu'on peut donner à un même Accord. *page 26. & 46*
Les *Raisons* des Vibrations sont pareilles à celles des Divisions, & les *Raisons* des longueurs en sont renversées. *page 47. & 48*

DES TERMES.

Catalogue des *Raisons* naturelles & renversées de tous les Intervalles. *page 26*
Voyez Corde.
RENVERSER. RENVERSEMENT. C'est en termes de Musique, la transposition de l'ordre naturel que les Sons doivent tenir entr'eux, pour former une Harmonie parfaite.
Ce *Renversement* provient de la force de l'Octave. *7. 15. & 16*
Le *Renversement* des Intervalles n'a été considéré de la plupart des Théoriciens que comme la simple différence qu'il y a d'un Intervale à un autre. *16*
Zarlín a connu le *Renversement* des Intervalles, & a oublié celui des Accords. *20. & 111*
Comment on distingue par les opérations Arithmétiques les Intervalles *Renversés* de ceux qui ne le sont point. *17*
Ce *Renversement* est le nœud de toute la diversité dont l'Harmonie puisse participer. *10. & 114*
La connoissance des Accords *Renversés* n'est venue que par succession de temps. *132*
Ce *Renversement* se découvre de plus en plus, à mesure qu'on veut pénétrer dans les secrets de l'Harmonie. *11*
Quelques Musiciens s'imaginent que les Accords par supposition sont susceptibles du *Renversement*, faute de connoître le principe de ces Accords & celui du *Renversement*. *Voyez* Supposer.
REPLIQUE. Ce que c'est que *Replique*. *page 6*
REGLE. La *Regle* se tire du Principe, & non pas le Principe de la *Regle*. *113. & 126*
Les *Regles* qui tirent leur origine de l'Harmonie Fondamentale ne subsistent que dans les Accords affectés à cette Harmonie Fondamentale. *90. & 91*
Il faut chercher les propriétés d'un Accord dérivé, dans son Accord Fondamental. *103*
La *Regle* de Préparer toute Dissonance par une Consonance, est sans exception. *104*
La preuve des erreurs contenues dans les *Regles* modernes. *105*
jusqu'à *109. & 132*
Du défaut des Commentateurs des premières *Regles*. *125. & 143*
La Bass-Fondamentale détermine toutes les *Regles* qui concernent les Consonances. *128. & 129*
Quels sont les différens principes de la *Regle*, qui permet de faire syncoper la Bassé sous une Dissonance. *107. & 108*
Voyez Cadence & Contrepoint.

S

SAUVER. On use de ce terme en Musique, pour donner à entendre que toute Dissonance doit être suivie Diatoniquement d'une Consonance.
Les Dissonances majeures doivent être *Sauvées* en montant d'un semi-Ton, & les mineures en descendant diatoniquement. *page 55. & 130*
SECONDE. La Dissonance mineure

- se reconnoît toujours dans un Intervale de *Seconde* ou de *Septième*. page 100
- La *Seconde* est renversée de la *Septième*, cela se reconnoît dans les *Quarrez* de la page 38
- De l'origine de la *Seconde superflüe*, & comme elle emprunte son fondement du Son fondamental. 41. jusqu'à 44
- Il naît autant d'Accords de cet Emprunt que de l'Accord de la *Septième* d'une Dominante Tonique. 80. 283. 284. 404. & 405
- Voyez *Septième*.
- SEMI-TON. Ce mot derive du Grec, & signifie *Demi-Ton*.
- Le *Semi-Ton* fait tout l'ornement de l'Harmonie & de la Melodie, il sert toujours à la Progression de la Dissonance majeure, & *Zarlino* après en avoir parlé avec succès, l'abandonne aux endroits où il se fait sentir le mieux. 55. jusqu'à 57
- Le *Semi-Ton mineur* fait la différence de la Tierce majeure à la mineure, & par conséquent celle de tous les Intervalles qui se distinguent en majeurs, en mineurs, en superflus ou en diminués. 27
- La distinction du *Ton* & du *Semi-Ton* en majeur, en mineur, &c. est inutile dans la pratique. 364
- Voyez *Sensible* & *Tri-Ton*.
- SENSIBLE. Ce que c'est que la *Notte sensible*. 56. & 217
- La *Notte sensible* sert à faire connoître le *Ton* dans lequel on est. 258
- Voyez *Dissonance*.
- SEPTIEME. La *Septième* est l'origine
- de toutes les Dissonances, car sans elle la Dissonance majeure n'est plus qu'une Consonance, cela doit se reconnoître dans les *Quarrez* de la page 38. où la *Septième* est ajoutée à l'Accord parfait, & d'où naissent par conséquent toutes les Dissonances.
- Voyez encore le *Supplément*.
- La *Septième* ne peut être sauvée que de la Tierce selon l'Harmonie naturelle & fondamentale. page 121
- L'Accord de la *Septième* ou la Dissonance mineure & la majeure sont jointes ensemble, est le plus fécond de tous. 45
- La *Septième*, la *Seconde*, ni la *Neuvième* ne doivent point être distinguées en majeures ni en mineures. 166. & 168
- La *Septième diminuée* sert de Principe à tous les Accords par emprunt, mais il faut pour lors qu'elle se trouve au-dessous des Accords, où elle forme le Son grave de l'Intervalle de la *Seconde superflüe*, qui en est renversée. 43. & 44
- Si la *Septième* peut être distinguée en fausse-*Quinte*, *Neuvième*, &c. & si elle peut être sauvée sur des Intervalles differens, cela ne provient que de la difference Progression de la *Basse*. 67
- Monsieur de *Brossard* s'est trompé dans la maniere dont il accompagne la *Septième superflüe*. 167
- Il s'est également trompé dans le rapport qu'elle doit avoir avec la *Seconde diminuée*. 166
- Voyez *Accord*, & *Dissonance*,

- Voyez encore *Seconde* & *Tri-Ton*.
- SIMULE. Ce que c'est que deux *Octaves* ou deux *Quintes simulées*; comment on peut les pratiquer, & le moyen de les éviter. page 120. & 121
- SIXTE. De l'origine des *Sixtes*. 12. jusqu'à 14
- On ne peut admettre les Accords de *Sixte* & de *Sixte-Quarte*, sans supposer que le Son fondamental est pour lors sous-entendu dans son *Octave*. 9
- Voyez *Tierce*.
- SOLFIER. Voyez *Mesure* & *Transposer*.
- SON. Le *Son* est le principal objet de la *Musique*. 1
- Comment il se distingue dans la *Musique-pratique*. 2
- La maniere de connoître le rapport des *Sons*. 2. jusqu'à 4
- Les *Sons* permanens se dérobent, en quelque maniere, à notre attention. 122
- Voyez *Basse-Fondamentale*, *Corde*, *Accord*, *Principe*, *Sous-entendre*, & *Supposer*.
- SOUS-ENTENDRE. On regarde dans la *Musique* les termes de *Sous-entendre* & de *Supposer* presque comme synonymes; cependant leur signification y renferme un sens bien different l'un de l'autre. Par le mot de *Sous-entendre* on doit être prévenu que les *Sons* auxquels on l'applique, peuvent être entendus dans les Accords où ils ne se trouvent point; & même, à l'égard du *Son-Fondamental*, il faut s'imaginer qu'il devoit être pour lors entendu au
- dessous des autres *Sons*, lorsqu'on dit qu'il est *Sous-entendu*. Et par le mot de *Supposer*, on doit être prévenu que les *Sons* auxquels on l'applique, en supposent d'autres, qui ne paroissent point, ou qui paroissent avant ou après. Mais bien plus, à l'égard du *Son-Fondamental*, il faut s'imaginer qu'il doit être posé ou placé immédiatement au-dessus de celui que nous appellons *sur-numeraire* dans les Accords par *supposition*. Voyez *Supposer*. De sorte que par la juste application que nous faisons ici de chacun de ces termes au *Son-Fondamental*, leur véritable signification s'y trouve rendue à la lettre.
- SUPPOSER. SUPPOSITION. Ce terme qu'on n'a appliqué jusqu'à présent qu'aux *Sons* qu'on fait passer pour le goût du *Chant*, & qu'on dit pour lors n'être admis que par *supposition*, en ce qu'ils ne forment point *Harmonie* avec les autres *Sons* de l'Accord où ils se trouvent, doit être plus précisément appliqué aux *Sons* qui alterent la perfection des Accords, en ce que par leur addition les Accords excèdent l'étendue de l'*Octave*. Il n'y a que deux Accords par *supposition*, dont deux autres dérivent. page 406
- On trouvera dans les *Quarrez* de la page 38. que le *Son sur-numeraire* de l'Accord de la *Neuvième* ne peut y être placé, & que se trouvant pour lors immédiatement au-dessous du *Son-Fonda-*

mental, il le *Suppose* par consequent.
Ce Son surnumeraire ne peut se renverser. page 74

Voyez Cadence.

SYNCOPE. Ce terme est significatif pour donner à entendre, lorsque la Dissonance a lieu, qu'il se forme pour lors un certain Choc entre cette Dissonance & la Consonance dont elle approche le plus. *Dans le Supplément.* Cependant ce terme a une autre signification dans la pratique, comme on le trouvera à la

page 296
La *syncope* ne regarde que le Son Dissonant. 98. 99. & 108

SYSTEME. *Système Diatonique parfait.* 23

Système Chromatique. 28

Les Anciens qui ont trouvé le modele de la Modulation dans le *Système Diatonique parfait*, ont abandonné ce modele dans la multiplicité de leurs Modes. 145. & 146

T

TEMPS. Voyez Mesure.

TERME. L'erreur de quelques Musiciens vient de ce qu'ils ne comprennent pas la force des Termes. page 121

TIERCE. De l'origine des *Tierces.* 12. 13. & 14

La Quinte & les *Tierces* composent tous les Accords. 29. jusqu'à 32

Les *Tierces* peuvent être regardées comme l'unique objet de tous les Accords. 33. jusqu'à 44

La *Tierce* se distingue en majeure

TABLE

& en mineure. page 130
& dans la *Démonstration* de la page 4

La *Tierce* est l'unique Consonance qui puisse sauver la Dissonance dans une Harmonie naturelle & Fondamentale. 53 & 121

Les Accords Dissonans, formez d'une *Tierce mineure* ajoutée au-dessus de l'Accord parfait, sont plus supportables que lorsque la *Tierce majeure* y est ajoutée. 33 34. & 40

La *Tierce majeure* doit monter, & la *mineure* doit descendre. 55 88. & 89

Tous les Intervalles qui se distinguent en majeurs & en mineurs, en superflus, & en diminués, doivent suivre la propriété de ces *Tierces.* 55. & 130

Le genre de la *Tierce* du Son Fondamental ou de la Note Tonique détermine celui du Mode, & par conséquent il n'y a que deux Modes, l'un majeur & l'autre mineur. 143

Il n'y a que la *Tierce* & la Sixte qui doivent être distingués en majeurs & en mineurs. 165

Descartes s'est trompé sur l'origine de la *Tierce mineure*, & sur celle des Sixtes. 14

Les *Tierces* participent de la Consonance & de la Dissonance. 87

La *Tierce majeure* peut descendre. 90

La *Tierce mineure* & la Sixte mineure peuvent monter dans une Harmonie renversée de la Fondamentale. 91. jusqu'à 93

DES TERMES.

& dans le *Supplément.*

TON. Ce terme a deux significations dans la pratique, qu'il est à propos de savoir distinguer. Il signifie premièrement, l'espace qui se trouve entre deux Sons comparez ensemble; & l'Intervale qui en est formé se distingue dans la Théorie en majeur & en mineur. 22. & 23
Mais cette distinction est inutile dans la Pratique. 364. & 367

La différence des raisons du *Ton mineur* & du *majeur* en cause une pareille dans les raisons de tous les Intervalles, à l'exception de l'Octave & de la Septième superflue. 25. & 26

Secondement ce mot de *Ton* prend souvent la place & les qualitez de celui de *Mode*, & c'est de là qu'on appelle *Note Tonique* le Son, qui dans l'étenduë de son Octave détermine l'ordre de la Modulation.

Le Mode ne peut changer que du majeur au mineur, ou du mineur au majeur; mais à l'égard de la *Note Tonique*, elle peut se prendre sur les vingt-quatre Notes du *Système Chromatique.* 149

Les Consonances ne déterminent pas seulement la construction des Accords, ni la Progression de la Basse-Fondamentale, d'où la Progression des Parties supérieures est en même temps déterminée; mais elles nous apprennent encore la manière de passer d'un *Ton* ou d'un *Mode*, à un autre. *Ibid.*

Comment on distingue le *Ton* du

Mode. page 149 & 198
Comment on peut savoir si la *Note* qui porte un Accord parfait est *Tonique* ou non, & les conséquences qu'on en tire pour les Accords qui doivent être employés. 264. & 265

Voyez Mesure.

TRANSPOSER. Comme il n'y a que deux Modes, dont l'un a la Note *Ut* pour premier degré, & l'autre la Note *La*; on dit que le Mode ou le *Ton* est *Transposé*, lorsqu'on s'y sert d'une autre Note pour premier degré.

La plupart des Italiens oublient le principal *Dieze* qui doit se trouver après la Clef des Modes majeurs *Transposés*, & presque tous les François oublient le principal *mol*, qui doit se trouver après la Clef des Modes mineurs *Transposés*. Voyez le *Supplément.*

L'ordre des \sharp & des \flat qu'il faut observer dans les Modes *Transposés.* *Ibid.*

Par quel moyen on peut se dispenser de calculer les \sharp & les \flat qui se trouvent après la Clef, lorsqu'il s'agit de solfier, & l'embarras que ce calcul peut causer aux Commencans. *Ibid.*

Monsieur *Frere* s'est trompé dans sa nouvelle manière de marquer la *Transposition* des Modes mineurs. *Ibid.*

TRI-TON. Comme l'Intervale de la Quarte superflue est composé de trois Tons, on l'appelle pour ce sujet *Tri-Ton*. Cet Intervale représente souvent une

Quarte juste, qui ne se trouve alterée que par la force de la Modulation, mais qui n'est plus ce *Tri-Ton* tel qu'on se l'imagine; il en est de même de la Quinte, de la Seconde, de la Septième, & de la Neuvième, que la Modulation oblige d'alterer quelquefois; de sorte que la connoissance de la Modulation est d'un grand secours pour ne s'y pas tromper; *il en est parlé dans la page 236.*

Masson a traité de *Tri-Ton* une Quarte ainsi alterée par la Modulation, où pour lors cette Quarte n'est pas Dissonante. 65 & 66

VIBRATION. Voyez Raïson.
VIOLE. La preuve qu'on

peut tirer des Instrumens de Musique à l'égard du Principe & de son Octave. page 6

Z

ZARLINO ou ZARLIN, Auteur celebre en Musique, que Monsieur de Broffard nomme *le Prince des Musiciens Modernes.* Les erreurs qui se trouvent dans les Regles de *Zarlin* proviennent en partie de ce qu'il n'envisageoit que deux Sons à la fois. page 89

Cet Auteur decide parfaitement au sujet des effets surprenans que les Anciens ont attribuez à leur Musique. 142

Voyez Renverser, Cadence, Principe, Mode & Semi-Ton.

Fin de la Table des Termes.



TRAITE



TRAITE
DE
L'HARMONIE

Reduite à ses Principes naturels,
AVEC DES REGLES
de Composition & d'Accompagnement;
DIVISE' EN QUATRE LIVRES.

LIVRE PREMIER.

Du rapport des Raïsons & Proportions Harmoniques.

CHAPITRE PREMIER.

De la Musique & du Son.



A Musique est la Science des Sons; par conséquent le Son est le principal objet de la Musique.

On divise ordinairement la Musique en Harmonie & en Melodie, quoique celle-cy ne soit qu'une partie de l'autre, & qu'il fustise de connoître l'Harmonie, pour être parfaitement instruit de toutes les proprietes de la Musique, comme il sera prouvé dans la suite.

A

TRAITE' DE L'HARMONIE,

2 Nous laisserons à la Physique le soin de définir le Son; dans l'Harmonie on le distingue seulement en grave & en aigu, sans s'arrêter à sa force ny à sa durée; & c'est sur le rapport des Sons aigus aux graves, que toutes les connoissances de l'Harmonie doivent être fondées:

Les Sons graves sont les plus bas, comme ceux qui sont rendus par les voix mâles, & les aigus sont les plus élevez, comme ceux qui sont rendus par les voix féminines.

L'on nomme *Intervale* la distance qu'il y a d'un Son grave à un Son aigu, & des différentes distances qui peuvent se trouver entre un Son & un autre, se forment différens intervalles, dont les degrez tirent leur dénomination des nombres de l'Arithmétique; ainsi le premier degré ne peut être dénommé que par *L'unité*, d'où l'on appelle *Unisson* deux Sons en même degré; par conséquent le second degré s'appelle *Seconde*, le 3^{me} *Tierce*, le 4^{me} *Quarte*, le 5^{me} *Quinte*, le 6^{me} *Sixte*, le 7^{me} *Septième*, le 8^{me} *Octave*; &c. en supposant que le premier degré est toujours le plus grave, & que les autres se forment en élevant la voix successivement selon les degrez naturels.

CHAPITRE SECOND.

Des différentes manieres dont le rapport des Sons peut nous être connu.

Pour connoître le rapport des Sons, on a choisi une corde tendue de façon qu'elle pût rendre un Son; l'on a divisé ensuite cette corde en plusieurs parties avec des chevalets mobiles, & l'on a trouvé que tous les Sons ou intervalles qui pouvoient s'accorder ensemble étoient contenus dans les cinq premières divisions de cette corde, en comparant réciproquement chaque longueur qui resuoltoit de cette division.

Les uns ont cherché ce rapport dans celui qu'ont entr'eux les nombres qui nous marquent ces divisions; les autres ayant pris à part les longueurs qui resultent de ces divisions, ont cherché ce rapport dans celui qu'ont entr'eux les nombres qui nous marquent ces différentes longueurs; d'autres ayant encore remarqué que la communication du Son à l'oreille ne pouvoit se faire sans la participation de l'air, ont cherché ce rapport dans celui qu'ont entr'eux les nombres qui nous marquent les Vibrations de ces différentes longueurs; & sans s'arrêter à plusieurs autres manieres, dont ce rapport peut nous être connu, comme dans les différentes grosseurs de la

LIVRE PREMIER.

3

corde, dans ses différentes tensions par des poids, ou dans des instrumens à vent, &c. L'on a trouvé, en un mot, que toutes les *Consonances* * étoient contenues dans les six premiers nombres, à l'exception des grosseurs & des poids, où il faut se servir des quarez de ces nombres radicaux; ce qui a donné lieu d'attribuer toute la force de l'Harmonie à celle des nombres; ne s'agissant après cela que d'en faire une juste application à l'opération, sur laquelle on veut fonder son système.

Il faut remarquer à présent, que les nombres qui nous marquent les divisions de la corde, où les Vibrations suivent leur progression naturelle, & que tout y est fondé sur les regles de l'Arithmétique; au lieu que les nombres qui nous marquent les longueurs de la corde, suivent une progression renversée de la première; ce qui détruit une partie des regles de l'Arithmétique, ou plutôt nous oblige à les renverser, comme nous le verrons en son lieu: Mais si le choix de ces opérations doit nous être indifférent à l'égard de l'Harmonie, nous ne nous attacherons qu'à celles où les nombres suivent leur progression naturelle, parce que le tout y est beaucoup plus intelligible.

* Voyez la Table des Termes.

CHAPITRE TROISIEME.

De l'origine des Consonances & de leur rapport.

* **L**E Son est au Son, comme la corde est à la corde: Or chaque corde contient en soy toutes les autres cordes qui sont moindres qu'elle, & non pas celles qui sont plus grandes; par conséquent aussi dans chaque Son, tous les aigus sont contenus dans le grave, mais non pas réciproquement tous les graves dans celui qui est aigu; d'où il est évident que l'on doit chercher le terme plus aigu par la division du plus grave; laquelle division doit être Arithmétique, c'est à dire en parties égales, &c. soit donc A B, $\frac{D C E}{A B}$ le terme le plus grave, dont si je veux trouver le terme le plus aigu, pour en former la première de toutes les Consonances, alors je le divise en deux (ce nombre étant le premier de tous) comme vous voyez qu'on a fait au point C, & alors A C, A. B, sont éloignées l'une de l'autre par la première des Consonances, qui est appelée Octave ou Diapason. Que si je veux avoir les autres Consonances qui suivent immédiatement la première, je divise A B en trois parties égales, & alors il n'en resultera pas seulement un terme aigu, mais deux; sçavoir A D, & A. E, d'où naîtront deux Consonances de même genre; sçavoir une *Deuxième* & une

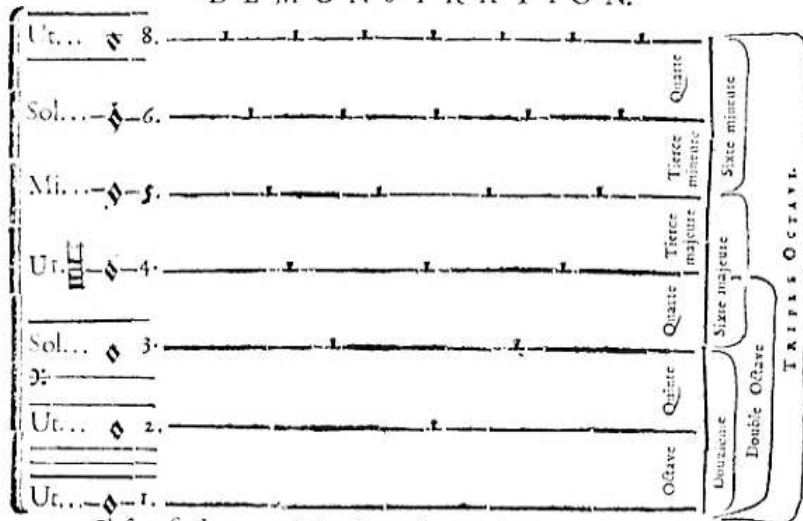
* DESCARTES, abrégé de la Musique, pag. 60.

4 TRAITÉ DE L'HARMONIE;

Quinte; je puis encore diviser la ligne A. B. en 4. en 5. ou en 6 parties, & non pas davantage, parce que la capacité des oreilles ne s'étend pas au-delà, &c.

Pour rendre cette proposition plus évidente, nous prendrons sept cordes, dont les divisions seront marquées par des nombres, supposant qu'elles sont toutes accordées à l'Unisson, sans se mettre en peine d'ailleurs d'aucune autre égalité; l'on mettra ensuite les nombres dans leur ordre naturel à côté de chaque corde, comme on l'a observé dans la démonstration suivante, chaque nombre marquant la division en parties égales de la corde qui luy répond; où l'on remarquera seulement que le nombre 7. ne pouvant donner aucun intervalle agréable, (comme cela est évident aux Connoisseurs,) nous luy supposons le nombre 8. qui est le premier après 7. qui soit double de l'un de ceux qui sont contenus dans le Senaire, faisant la triple Octave avec 1. ce qui n'augmente pas la quantité des nombres proposez, puisque 6. & 8. nous donnent le même intervalle que 3. & 4. tout nombre représentant toujours celui dont il est double.

DÉMONSTRATION.



Il faut se souvenir d'abord que les nombres marquent par tout la division de l'unité, de même que celle de la corde entière qui répond à 1.

LIVRE PREMIER.

L'ordre de l'origine & de la perfection de ces Consonances se trouve déterminé par celui des nombres; de sorte que l'Octave entre 1. & 2. qui est engendrée la première, est plus parfaite que la Quinte, qui se trouve entre 2. & 3; de-là à la Quarte qui est entre 3. & 4; &c. en suivant toujours la progression naturelle des nombres, & en n'admettant les Sixtes que les dernières.

Le nom des Nottes doit faire appercevoir que la corde 1, son Octave 2, sa double & sa triple Octave 4, & 8. ne rendent, pour ainsi dire, qu'un même Son; de plus, la disposition de ces Nottes conforme à l'ordre des nombres, & des divisions de la corde donne l'Harmonie la plus parfaite que l'on puisse imaginer, comme il est libre à un chacun de l'éprouver: Pour ce qui est des propriétés particulières à chaque Son ou à chaque Consonance, nous allons les distribuer par Articles, pour en donner une idée plus distincte.

ARTICLE PREMIER.

Du principe de l'Harmonie ou du Son fondamental.

Nous devons supposer d'abord que la corde entière qui répond à 1. rend un certain Son, dont il faut examiner les propriétés, en les faisant rapporter à celles de cette corde unique, ou même à celles de l'Unité qui est le principe de tous les nombres.

1°. Les différentes divisions marquées sur toutes les cordes qui sont égales à la première, & déterminées par la quantité que contient chaque nombre qui leur répond, nous prouvent évidemment que chaque partie de ces cordes provient de la première, puisque ces parties sont contenues dans cette corde première & unique; donc les Sons que doivent rendre ces cordes divisées, sont engendrez du premier Son, qui en est par conséquent le principe & le fondement.

2°. Des différentes distances qui se trouvent entre ce Son fondamental & ceux qu'il a engendré par sa division, il se forme différents intervalles, dont par conséquent ce Son fondamental est le principe.

3°. Et finalement, de l'union de ces différents intervalles, il se forme différentes Consonances, dont l'Harmonie ne peut être parfaite, si ce premier Son ne regne au dessous d'eux, comme en étant la Base & le Fondement, selon ce qui paroît dans la Démonstration; donc ce premier Son est encore le principe de ces Consonances & de l'Harmonie qu'elles forment.

Nous allons voir dans les Articles suivans les Sons qui ont le plus de correspondance avec ce principe, & l'usage qu'il en fait.

ARTICLE SECOND.

De l'Unisson.

L'Unisson n'est à proprement parler qu'un Son unique, qui peut être rendu par plusieurs voix ou par plusieurs instrumens, comme cela paroît dans les sept cordes de la démonstration précédente avant qu'elles soient divisées; d'où l'on dit que l'Unisson n'est pas une Consonance, parce qu'il ne s'y trouve pas la condition nécessaire pour en faire une; sçavoir la différence des Sons à l'égard du grave & de l'aigu, mais qu'il a même rapport aux Consonances, que l'Unité à aux nombres.

ARTICLE TROISIEME.

De l'Octave.

La proportion du tout à sa moitié, ou de la moitié au tout est si naturelle, qu'elle se conçoit d'abord; ce qui doit nous prévenir en faveur de l'Octave, dont la raison est comme 1. à 2. l'Unité est le principe des nombres, & 2. en est le premier, se trouvant un grand rapport entre ces deux Epithetes, *Principe & Premier*, dont l'application est tres-juste. Aussi dans la pratique, l'Octave n'est distinguée que sous le nom de replique; toute replique y étant pour lors confondue avec son principe, comme cela paroît par le nom des Notes de la démonstration précédente; & cette replique y étant moins regardée comme un accord, que comme un supplément aux accords; ce qui fait que quelque-uns la comparent au *zero*. Les voix mâles & féminines entonnent naturellement l'Octave, croyant entonner l'Unisson ou le même Son: Dans les Flûtes cette Octave ne dépend que de la force du vent; & si l'on prend une *Viole* dont les cordes sont assez longues pour pouvoir en distinguer les battemens, l'on y remarquera qu'en faisant resonner une corde avec un peu de violence, celles qui seront plus basses ou plus élevées d'une Octave, trembleront d'elles-mêmes, au lieu qu'il n'y a que le Son aigu de la Quinte qui tremble, & non pas le grave; ce qui prouve que le principe de l'Octave est confondu dans les deux Sons qui la forment, & que celui de la Quinte, & par conséquent de tous les autres intervalles, reside uniquement dans le Son

grave & fondamental. * Descartes s'étant trompé icy par la fausse preuve qu'il tire d'un Luth, à l'égard de l'Octave.

De plus, l'Octave sert de bornes à tous les intervalles, & tout ce qui est engendré par la division du principe, peut, après avoir été comparé à ce principe, être également comparé à son Octave; cette double comparaison ne produisant dans l'Harmonie que la seule diversité qui peut provenir de la différente situation de deux termes, comme 2. 3. ou 3. 2. ce que l'on appelle en termes de Geometrie, *raison ou comparaison renversée*. Or comme cette comparaison renversée n'est autre chose dans l'Harmonie que la transposition d'un Son grave à l'aigu, puisque si 2. marque le Son grave, étant le premier, il marquera par conséquent le Son aigu, étant le dernier; il faut distinguer cette transposition par le nombre qui en représente l'Octave, en mettant 3. 4. au lieu de 3. 2. : ce qui doit nous faire apercevoir que tout nombre multiplié Geometriquement représente toujours, pour ainsi dire, le même Son, ou bien qu'il donne la replique de celui qui en est la racine; comme cela se prouve par la démonstration précédente, en faisant commencer cette multiplication au nombre 2. qui est engendré le premier par la division de l'Unité, celle-cy cedant à ce nombre, le privilege d'engendrer en sa place tout le reste, sans rien perdre néanmoins de sa force; car ce qui s'accorde avec 2. s'accorde également avec 1. l'Octave, la Double, la Triple Octave, & plus si l'on veut, ne sont dans le fond qu'un même intervalle, que l'on distingue seulement sous le nom de doublé ou de replique, ainsi de la Quinte avec la Douzième, &c. & ce n'est que pour trouver les nombres moyens qui peuvent s'accorder avec chaque terme de cette raison 1. 2, qu'on la multiplie autant qu'il est nécessaire, se trouvant par exemple 3. entre 2. & 4. 5. 6. 7. entre 4. & 8. ainsi de plus en plus jusqu'à l'infini; 2. 4. ou 4. 8. étant en même raison qu'1. à 2.

De cette conformité qui se trouve entre les intervalles qui naissent des nombres comparez indifferemment à 1. & à 2. bien que ce soit toujours au dessus d'1. & au dessus de 2. nous pouvons juger que ces mêmes nombres comparez au dessus d'1. & au dessous de 2. formeront des intervalles, dont le rapport sera presque égal; mais bien plus, de cette comparaison renversée qui ne provient que de la transposition d'un Son dans son Octave, ou d'un nombre à son double, nous devons juger que le rapport de ces Sons ainsi transposez ne peut y être alteré que par une différence de proportion, qui n'en cause presque aucune à l'oreille, puisque la proportion de 2. à 4. fait à peu près le même effet que celui de 2. à 2. comme tout ce que nous

* DESCARTES, pag. 59.

venons de dire, joint à l'expérience, le prouve suffisamment; ce qui a donné lieu d'attribuer à l'Octave la même force qu'au Son principal & fondamental de cette Octave: *L'Octave*, * dit Zarlino, *est la mère, la source & l'origine de tous les intervalles, c'est par la division de ses deux termes, que s'engendrent tous les accords Harmoniques*; cependant, quoique cela soit vrai en quelque façon, c'est toujours de la division du Son unique & fondamental que s'engendrent tous les autres Sons, & par conséquent tous les intervalles & tous les accords; de sorte que pour faire valoir le sentiment de Zarlino, l'on ne peut se dispenser d'y ajouter, que pour lors le Son fondamental se sert de son Octave comme d'un second terme où doivent répondre tous les intervalles engendrez de sa division, pour mieux marquer qu'il en est le commencement & la fin; que cette Octave n'y a d'autres propriétés que celles qui lui sont communiquées par le Son fondamental dont elle est engendrée, ou pour mieux dire encore, que c'est toujours le même Son qui se transpose dans son Octave ou dans sa repliche, ou encore qui se multiplie, si l'on veut, pour déterminer de tous côtez des intervalles particuliers à chaque Son qu'il a engendré, sans alterer néanmoins les propriétés qui sont tombées en partage à ces Sons engendrez dans la première comparaison qui a dû en être faite d'abord avec ce Son fondamental: Tel a formé une Consonance parfaite avec ce Son fondamental, qui la forme également avec son Octave; tel a formé d'un côté une Consonance imparfaite, ou une Dissonance qui la forme également de l'autre; tel a dû monter ou descendre d'un côté qui monte & descend de l'autre; enfin tout ce qui s'accorde d'un côté s'accorde aussi de l'autre, & rien n'y est alteré en aucune façon; excepté que la perfection attachée aux accords formez des principales Consonances, ou pour lors le Son fondamental occupe sa place naturelle, qui est le lieu le plus grave, se trouve dûment alterée, lorsque ce Son fondamental se transpose dans son Octave pour introduire de la diversité par le différent ordre que ces mêmes Consonances tiennent entr'elles, comme on peut l'éprouver dans la démonstration précédente, où l'on recevra une satisfaction tres-grande de la disposition présente de toutes les Consonances, & où cette satisfaction se diminuera sans choquer néanmoins l'oreille, si l'on en retranche les Sons 1. 2. & ensuite les Sons 1. 2. 3. 4. bien que cela soit encore plus sensible dans la suite d'une pièce de Musique.

De toutes ces remarques nous pouvons conclure qu'un Son quelconque est toujours sous-entendu dans son Octave; * Descartes en convient en partie, (lorsqu'il dit, *qu'on n'entend jamais aucun Son, que*

* ZARLINO, 1622a partie, chap. 3. §. 174.

{* DESCARTES, p. 61.
son

son Octave en dessus ne semble frapper les oreilles en quelque façon; & si y auroit peut-être ajouté l'Octave au dessous, s'il ne se fut pas trompé dans la preuve qu'il en a tirée d'un Luth (comme nous l'avons dit) ou s'il eût fait cas du sentiment d'Aristote, qui dit dans son 24^m, & dans son 45^m Problème (au rapport de Deslignes *) *si l'on touche la corde nete qui fait l'aigu de l'Octave, on entendra aussi la corde hypate qui en fait le grave, parce que la fin languissante du Son aigu est le commencement du Son grave qui ressemble à l'écho ou à l'image du Son aigu*; il n'y a peut-être pas un Musicien qui ne se serve de cette expression, *un tel Son, une telle note, ou un tel intervalle est sous-entendu*, en ajoutant quelquefois dans la Basses de sorte que l'expression prévient souvent en ce cas celui qui en connoît le moins la force: Les raisons Harmoniques ne nous offrant que l'accord parfait, l'on ne peut pour lors admettre les accords de Sixte, & de Sixte Quarte qui en dérivent, sans supposer que le Son fondamental de cet accord parfait est sous-tendu dans son Octave, sinon il faut détruire tout principe; & par-dessus tout cela, l'expérience qui nous fait sentir qu'un accord composé de la Tierce & de la Quinte est toujours parfait & complet sans l'Octave, nous laisse à penser que cette Octave y est sous-entendue, puisqu'elle est engendrée la première; ensuite cette Octave mise au dessus de cette Tierce & de cette Quinte, avec lesquelles elle forme pour lors une Sixte & une Quarte, nous fait entendre néanmoins un accord qui est toujours bon, quoique le Son fondamental n'y ait plus lieu; donc ce Son fondamental est transposé ou sous-entendu dans son Octave; d'où vient que ce dernier accord est moins parfait que le premier, bien qu'il soit composé des mêmes Sons; ainsi ces différentes façons de s'exprimer, *le principe est renversé, il est confondu, transposé, ou sous-entendu* dans son Octave, reviennent toujours à la même; de sorte que le Son aigu de l'Octave ne doit point être regardé comme un principe différent de celui dont il est engendré immédiatement, mais comme le représentant & comme faisant un tout avec lui ou tous les Sons, tous les intervalles, & tous les accords doivent commencer & finir, sans oublier cependant que toutes les propriétés de cette Octave, des Sons en général, des intervalles & des accords dépendent absolument de ce principe unique & fondamental, qui nous est représenté par la corde entière ou par l'unité.

* VOYEZ les chapitres VII & VIII page 35 & 36.

* DESLIGNES, pag. 41.

ARTICLE QUATRIÈME.

De la Quinte & de la Quarte.

Les Sons qui forment la *Quinte* & la *Quarte* sont compris dans les divisions de la corde entière, & par conséquent sont engendrez du Son fondamental; cependant eu égard aux intervalles, il n'y a en ce cas que l'*Octave* & la *Quinte* qui soient engendrées immédiatement du Son fondamental; car la *Quarte* n'y est qu'une suite de l'*Octave*; cette *Quarte* ne provenant que de la différence qui se trouve entre cette *Octave* & la *Quinte*; aussi n'en est-il point fait mention dans les accords originaux, dont toute la force n'est attribuée qu'à la *Quinte* seule, l'*Octave* n'y étant pas même rappelée, bien que celle-cy ait précédé la *Quinte* dans son origine, & que par conséquent la *Quinte* ne puisse avoir lieu sans elle; de sorte que si l'on ne rappelle point cette *Octave* dans les accords, c'est apparemment qu'elle y est sous-entendue, autrement la *Quarte* ne pourroit jamais y être admise, puisqu'elle ne peut subsister sans l'*Octave*.

C'est icy qu'il faut donner toute son attention à ce *renversement de comparaison*, dont nous avons parlé dans l'article précédent. Ce *renversement* est le neud de toute la diversité dont l'Harmonie puisse participer, il suffit de le connoître pour venir à bout des plus grandes difficultés; & cette connoissance ne consiste qu'à sçavoir distinguer les intervalles qui peuvent naître de la comparaison reciproque d'un nombre moyen, à chaque terme de l'*Octave*: de sorte que si nous prenons 3, qui est le milieu Arithmetique de l'*Octave* 2, 4, pour le comparer à chacun de ces termes, il nous donnera d'un côté la *Quinte* avec 2, & de l'autre la *Quarte* avec 4; ne se trouvant de différence dans ces intervalles, qu'en ce que celui qui provient de la comparaison faite avec le Son grave & fondamental de l'*Octave* doit être sans doute, plus parfait que celui qui provient de la comparaison faite avec le Son aigu de la même *Octave*; car la différence de proportion qui s'y rencontre d'ailleurs ne doit point nous arrêter, puisqu'elle ne provient que de celle de l'*Octave* à l'*Unisson*, comme si l'on comparoit 3, à 2, & encore à 2; ce qui ne causeroit aucune différence: Or donc ce grand rapport des deux Sons de l'*Octave*, lesquels se distinguent à peine de l'*Unisson*, & semblent n'être plus qu'un, nous donnant à juger que 2, 4, font à peu-près le même effet à l'oreille que 2, 2; doit nous porter en même tems à regarder comme presque égaux deux intervalles, dont la différence ne consiste que dans l'un de ces termes 2, 4; en donnant seulement la

préférence à celui où le Son fondamental occupe sa place naturelle, comme provenant immédiatement de ce Son; ce qui a donné lieu de se servir en ce cas de la *proportion Arithmetique* qui est tres-simple, puisqu'elle ne consiste qu'à trouver le milieu de deux nombres proposés, comme nous avons trouvé 3, entre 2, & 4, & ce qui a donné lieu encore à ceux qui ont suivis l'ordre des multiplications d'inventer une nouvelle *proportion* qu'ils ont appelée *Harmonique*, & qui n'est autre qu'un *renversement* de la précédente, comme nous le verrons au Chapitre suivant; si bien que chacune de ces deux proportions étant appliquée à son objet, nous donne la *Quinte* par rapport au Son grave de l'*Octave*, & la *Quarte* par rapport au Son aigu; & si l'on applique ensuite l'une de ces proportions à l'objet de l'autre, elle nous donnera la *Quarte* au grave, & la *Quinte* à l'aigu; ce *renversement* se découvrant de plus en plus à mesure que l'on veut pénétrer dans les secrets de l'Harmonie: Par exemple, si l'on commence par les nombres, dont la progression naturelle est d'aller en augmentant; l'on verra que dans l'Harmonie cette progression doit aller en diminuant; si d'un côté la proportion Arithmetique peut nous être favorable, de l'autre celle que l'on appelle Harmonique fait le même effet; si pour se conformer à la première proportion, il faut supposer pour lors que les nombres nous marquent la division de l'unité; pour se conformer à la seconde, il faut *renverser* l'ordre de la progression des nombres; si pour se conformer à la progression naturelle des nombres (en supposant toujours qu'ils marquent la division de l'unité,) il faut diviser une corde proposée; pour se conformer au *renversement* de la progression de ces nombres, il faut multiplier cette corde proposée; si tous les Sons qui naissent des divisions se trouvent à l'aigu, comme cela se doit; tous ceux qui naissent des multiplications se trouvent au contraire au grave contre l'ordre naturel, ce qui se repare néanmoins au moyen de la proportion Harmonique: Enfin si l'*Octave* a tout le rapport que nous avons remarqué, & que nous ne pouvons luy disputer, sans détruire ce que la raison & l'expérience nous offrent sur ce sujet; nous voyons icy que sa division nous donne d'abord la *Quinte* pour premier intervalle dans son espèce, puisqu'il n'est tel que par rapport au Son grave & fondamental de cette *Octave*, & qu'elle nous donne ensuite la *Quarte* comme l'*ombre* (c'est l'expression de Descartes*) de cette *Quinte*; ce qui ne provient que du *renversement* des deux Sons qui ont composé cette *Quinte* en premier lieu, par la transposition du Son grave de l'*Octave* dans l'aigu; ce dernier *renversement* étant le principal objet de cet Ouvrage.

* DESCARTES, p. 69.

ARTICLE CINQUIEME.

Des Tierces & des Sixtes.

Les Sons qui forment les *Tierces* & les *Sixtes* sont tous contenus dans les divisions de la corde entiere, & par consequent sont engendrez du Son fondamental: cependant eu égard aux intervalles, il n'y a en ce cas que l'*Octave*, la *Quinte* & la *Tierce majeure* qui soient engendrées immédiatement du Son fondamental, la *Tierce mineure* & les *Sixtes* n'étant qu'une suite de la *Quinte* & de l'*Octave*, en ce que cette *Tierce mineure* & ces *Sixtes* ne proviennent que de la différence qui se trouve entre la *Tierce majeure* & la *Quinte*, & entre les deux *Tierces* & l'*Octave*; ce qui merite quelques reflexions, sur tout à l'égard de la *Tierce mineure*.

Puisque tous les intervalles sont engendrez de l'*Octave*, & que c'est-là que tous commencent & finissent; donc la *Tierce mineure* doit y être comprise, & non pas indirectement, comme nous la trouvons icy entre la *Tierce majeure* & la *Quinte*, mais en se rapportant directement au Son fondamental ou à son *Octave*; sinon cette *Tierce* ne pourroit plus changer de lieu, le milieu seroit son partage dans les accords, & jamais elle ne pourroit en occuper les extremités, ce qui seroit tout-à-fait contraire à ce que l'expérience nous prouve, & aux propriétés que l'on attribué en ce cas, aux proportions Arithmetiques & Harmoniques; la premiere divisant la *Quinte* (selon notre système) par la *Tierce majeure* au grave, & la *mineure* à l'aigu; & la seconde la divisant au contraire par la *Tierce mineure* au grave, & la *majeure* à l'aigu; nouvelle espece de *renversement* dans l'ordre de ces *Tierces*, qui prouve bien que toute la diversité de l'Harmonie est principalement fondée sur ce *renversement*.

Pour mieux se convaincre encore là-dessus, il n'y a qu'à remarquer l'agréable effet que produisent toutes les Consonances de la démonstration précédente dans l'ordre qu'elles y tiennent, & les propriétés qui sont attachées à chacune d'elles; d'abord l'*Octave* s'y presente comme tellement unie au principe dont elle tire son origine, qu'elle en devient inséparable, & c'est pour cela qu'il n'en est plus fait mention dans tout le reste, parce qu'elle y est sous-entendue, ensuite le Son fondamental s'approprie la *Quinte* pour en former tous les accords, en déterminant immédiatement après, la construction de ces accords, par son union avec la *Tierce*; de sorte que la *Quinte* se trouvant pour lors composée d'une *Tierce majeure* & d'une *Tierce mineure*, il est impossible que chacune de ces *Tierces* puisse se

rapporter en même tems à son principe; mais il suffit aussi que l'une d'elles paroisse en être engendrée immédiatement, pour que l'on ne puisse se dispenser d'attribuer à l'autre le même privilege, parce que la différence du majeur au mineur qui s'y rencontre n'en cause aucune dans le genre de l'intervale qui est toujours une *Tierce* de part & d'autre; qui plus est, la *Quinte* ne peut servir de borne aux intervalles, cette qualité n'est due qu'à l'*Octave*; ainsi tout ce qui peut se rencontrer entre le principe & la *Quinte* est toujours de la dépendance de l'*Octave*, puisqu'elle est inséparable de ce principe, comme nous l'avons prouvé jusqu'à present; & d'ailleurs, vu que l'on ne peut juger d'un intervalle par un autre, si ce n'est par le secours de l'*Octave*; il faut donc bien abandonner la *Quinte* & la *Tierce majeure* pour juger de la *Tierce mineure*, ainsi l'*Octave* du Son grave & fondamental de cette *Tierce mineure* y sera pour lors sous-entendu, & jouira des mêmes privileges qui luy sont affectez dans l'origine de tous les intervalles; c'est-à-dire, que de même que la *Quinte* entre 2. & 3. engendrée immédiatement du Son fondamental de l'*Octave* 2. 4, a produit la *Quarte* entre 3. & 4. par son *renversement*, ou par la transposition du Son fondamental 2. dans son *Octave* 4, ce qui est égal; de même aussi la *Tierce majeure* entre 4. & 5. engendrée immédiatement du Son fondamental de l'*Octave* 4. 8, produira par son *renversement* une *Sixte mineure* entre 5. & 8; & de même encore la *Tierce mineure* entre 5. & 6. engendrée immédiatement du Son fondamental de l'*Octave* 5. 10, produira par son *renversement* une *Sixte majeure* entre 6. & 10, ou entre 3. & 5; de sorte qu'il n'y a point icy de différence entre l'origine immediate de la *Quinte* & celle des deux *Tierces*, ny entre l'origine mediate de la *Quarte* & celle des deux *Sixtes*; & comme on pourroit nous opposer encore que le principe de la *Tierce mineure* semble être different de celui de la *Tierce majeure*, de la *Quinte* ou de l'*Octave*, en ce que 5. n'est pas multiple de 2. (prenant icy 2. pour l'unité) il est bon d'avertir que ce n'est que pour éviter les fractions, en se conformant à l'ordre naturel des nombres, qui en preserit un pareil aux divisions de la corde, que l'on fait trouver la raison de cette *Tierce mineure* entre 5. & 6; puisque cette raison pourroit nous être rendu en même proportion entre 1. & 1. $\frac{5}{6}$ dont pour lors l'unité seroit le principe; ce qui s'apperçoit dans l'Article suivant.

Il faut conclure de tout ce que nous venons de dire, qu'il n'y a que trois Consonances premieres, qui sont la *Quinte* & les deux *Tierces*, dont se compose un accord qui s'appelle *naturel* ou *parfait*, & d'où proviennent trois Consonances secondes, qui sont la *Quarte*

& les deux *Sixtes*, dont se composent deux nouveaux accords qui sont néanmoins renversés du premier, laissant à part l'Octave qui doit être sous-entendue dans chacun de ces accords, & pour qui le terme de Consonance n'est pas aussi propre que celui d'*Equisonance*, dont la plupart des meilleurs Auteurs l'ont ornée.

* Zarlino, après avoir remarqué dans ses démonstrations Harmoniques, que les *Sixtes* sont renversées des *Tierces*, dit dans ses Institutions qu'elles sont composées d'une *Quarte* & d'une *Tierce* ce qui fait perdre de vue la première proposition.

* Descartes s'est également trompé sur l'origine de la *Tierce mineure* & sur celle des *Sixtes*, lorsqu'il dit que, la *Tierce mineure* est engendrée de la majeure, comme la *Quarte* l'est de la *Quinte*, &c. plus bas, la *Sixte majeure* procède de la *Tierce majeure*, &c. & encore plus bas, la *Sixte mineure* est dérivée de la *Tierce mineure*, comme la *Sixte majeure* de la *Tierce majeure*, & ainsi elle emprunte les propriétés & la nature, &c. la *Quarte* n'est engendrée de la *Quinte* que par la force de l'Octave, de même que la *Sixte mineure* l'est de la *Tierce majeure*, & que la *Sixte majeure* l'est de la *Tierce mineure*, sans que cette *Tierce mineure* participe de la même origine; donc toutes ces conclusions de Descartes sont fausses, excepté en ce qui regarde la propriété des *Sixtes* qu'il a confondué avec leur origine; car la propriété qu'elles ont de commun avec les *Tierces* n'est attachée qu'au genre majeure ou mineure, dont chaque *Tierce* & chaque *Sixte* doivent participer; de sorte que suivre les propriétés par rapport au genre majeure ou mineure, & procéder ou dériver, cela est fort différent. Au reste, ces défauts sont pardonnables à un Auteur qui n'a fait qu'effleurer la matière, & qui nous fait assez connoître d'ailleurs qu'il l'auroit poussée plus loin qu'un autre, s'il s'y fût attaché.

Si nous avons donné une force égale à chaque *Tierce* par rapport au Son fondamental; ce n'est pas à dire que le lieu qui leur est déterminé par la division naturelle de la *Quinte*, ne leur soit le plus convenable; sur tout lorsque l'on veut pénétrer plus avant; & nous verrons par tout que l'aigu convient moins à la *Tierce majeure* qu'à la *mineure*.

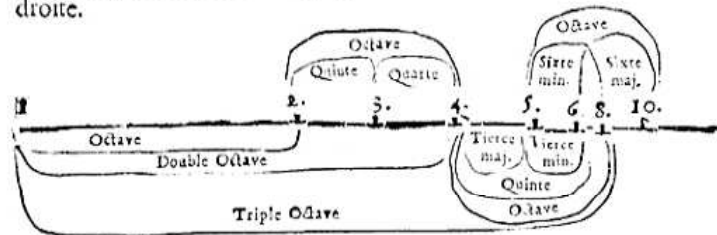
* ZARLINO. Ragion. 2^e, def. x, f. 83. & 84. Terza parte, cap. 10, & 21, f. 192, & 193.
* DESCARTES, p. 71.



ARTICLE SIXIÈME.

Abregé du contenu de ce Chapitre, où les Propriétés de la démonstration précédente se trouvent renfermées dans une seule corde.

Comme une partie de chaque corde de la Démonstration précédente suffit pour la preuve de tout ce que nous venons de dire; nous marquerons cette partie sur une seule corde avec le nombre qui en détermine la division en parties égales, & nous prendrons cette partie depuis le nombre 1. jusqu'au bout de la corde en tirant à droite.



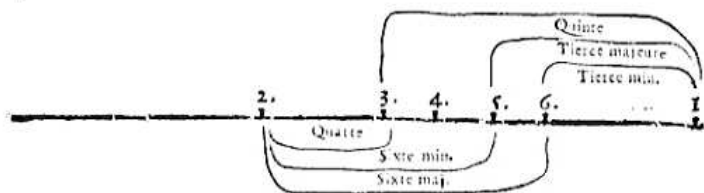
Il ne faut faire attention icy qu'aux Octaves 2. 4., 4. 8., & 5. 10., pour comparer réciproquement à chaque nombre de chacune de ces Octaves ceux qui se trouveront au milieu; où l'on trouvera que l'intervalle premier sera toujours renfermé dans la comparaison que l'on fera du nombre moyen à celui qui représente le Son grave & fondamental de l'Octave, & que l'intervalle renversé du premier sera renfermé dans la comparaison du même nombre à celui qui représente le Son aigu de la même Octave: Par exemple, si l'on prend l'Octave 2. 4., l'on y trouvera que la *Quinte* 2. 3. est le principe de la *Quarte* 3. 4; si l'on prend ensuite l'Octave 4. 8., l'on y trouvera que la *Tierce majeure* 4. 5. est le principe de la *Sixte mineure* 5. 8., & si l'on prend enfin l'Octave 5. 10., l'on y trouvera que la *Tierce mineure* 5. 6. est le principe de la *Sixte majeure* 6. 10; le tout ne provenant que de la transposition des Sons fondamentaux 2. 4. & 5., dans leurs Octaves 4. 8. & 10.

Pour rendre le tout encore plus évident, il n'y a qu'à prendre les longueurs qui résultent de la même division, en tirant à gauche depuis le nombre 1. jusqu'au bout de la corde, où pour lors chaque longueur pourra être comparée à la corde entière qui en est le principe, & à son Octave 2. qui luy sert de terme; de sorte que 3.

donnera la *Quinte* avec 1., & la *Quarte* avec 2., 3. donnera la *Tierce majeure* avec 1., & la *Sixte mineure* avec 2., & 6. donnera la *Tierce mineure* avec 1., & la *Sixte majeure* avec 2: l'unité étant icy (comme l'on voit) le principe immédiat de la *Quinte*, & des deux *Tierces*, dont se forment la *Quarte* & les deux *Sixtes* par la transposition de cette unité dans son Octave 2: ainsi l'on ne doit plus s'écouter si l'unité est représentée par les nombres 2, 4, ou 5., ou par tel autre nombre que ce soit, puisque cela ne se fait que pour éviter les fractions.

DÉMONSTRATION

Du rapport des Consonances dans les longueurs prises à gauche.



Nous expliquerons au Chap. XI. la maniere de trouver les raisons de ces Consonances ainsi comparées.

Ce *renversement* que nous venons de remarquer entre les Consonances, n'a été considéré de la plupart des Theoriciens que comme la simple différence qu'il y a d'un intervalle à un autre; cependant la différence d'une Consonance à l'Octave doit être distinguée de celle de deux Consonances, en ce que l'Octave representant le principe, rien ne peut s'accorder avec l'un de ses termes (comme dit Descartes *) qu'il ne s'accorde aussi avec l'autre; mais dans la différence de deux Consonances, nous n'avons plus égard qu'au Son principal de cette Octave, le Son aigu y étant pour rien; aussi nous remarquerons que les Consonances premières, & celles qui proviennent de leur renversement peuvent se prendre toujours dans nôtre corde en tirant à droite, qui est le côté le plus naturel, parce que leur différence ne provient que de celle des deux termes de l'Octave; mais que la différence de deux Consonances consecutives ne peut se prendre qu'en tirant à gauche, (comme nous le verrons au Chapitre V.) parce qu'elles n'ont été engendrées que du Son principal, auquel il faut retourner pour connoître cette différence, puisqu'il en est l'origine,

* DESCARTES, pag. 64.

Si nous faisons réflexion sur la maniere de trouver les raisons des intervalles engendrez de la transposition des deux Sons de l'Octave, ou de ceux qui proviennent de la distance qu'il y a d'un intervalle à un autre, sans y comprendre l'Octave; nous verrons que pour avoir un intervalle *renversé*, il n'y a qu'à doubler le plus petit terme d'une raison donnée, ou en diviser le plus grand par la moitié, (ce qui est la même chose;) comme par exemple, la *Tierce mineure* 5. 6. nous donne la *Sixte majeure*, en doublant 5, ou en divisant 6; mais pour avoir l'interval qui fait la différence de deux autres, il faut avoir recours à une regle de soustraction, & pour preuve encore de la grande perfection de l'Octave, nous voyons qu'elle peut se former de l'Unison par la division ou par la multiplication de l'un des termes de cet Unison, dont la raison est comme 2. à 2. ainsi que l'on divise, ou que l'on double l'un de ces termes, nous en aurons l'Octave, qui subsiste toujours comme telle, soit dans le grave, soit dans l'aigu.

CHAPITRE QUATRIÈME.

Remarques sur la propriété des proportions Harmoniques, & Arithmétiques.

DESCARTES propose la division d'une corde en parties égales, pour preuve de l'origine des Consonances que nous n'avons pas rapportées icy, parce que l'on ne peut tirer cette preuve que sur le renversement de la progression naturelle des nombres, qui marquent pour lors la multiplication des longueurs qui résultent de cette division: ce qui dérange entièrement l'ordre de l'Harmonie, en ce que l'Octave qui doit être divisée naturellement par la *Quinte* au grave, s'y trouve divisée au contraire par la *Quarte* au grave: C'est aussi ce qui a donné lieu à ceux qui se sont attachez à ce renversement de progression, d'inventer une nouvelle proportion qu'ils ont appelée, *Harmonique*, pour rendre aux accords leur forme naturelle. En effet si l'on connoit la nature de cette proportion, l'on ne peut disconvenir qu'elle ne nous rende de point en point celle de l'Arithmétique, étant déjà probable que si l'on renverse la progression des nombres, l'on ne peut se dispenser d'en renverser aussi la proportion, pour imiter en tout dans ce renversement les perfections attachées à la progression naturelle de ces nombres; & la preuve de l'uniformité de ces deux proportions est si évidente, lorsque l'objet de l'une ne diffère de celui de l'autre que par un renversement, qu'il

est inutile de s'y arrêter d'avantage. De-là vient, que la plupart des Arithméticiens & Geometres qui ne se font point appliquer à la Musique, se sont contentez de citer cette proportion Harmonique, sans en définir les propriétés, parce qu'apparemment ils ne luy en connoissoient aucune, comme ces mots du R. P. Pardie le prouvent; * *Tout ce que l'on a dit jusqu'à présent de cette progression, ou proportion n'est pas de grand usage. & je ne veux pas m'engager à dire icy des choses extraordinaires.* * Et Desormes qui s'est fort étendu sur cette matière, dit précèlement que, *les mouvements de l'air qui produisent les Consonances, & divisent tellement l'octave que la Quinte se trouve au grave, & la Quarte à l'aigu, ne gardent pas la proportion Harmonique, mais l'Arithmétique; ce qui se voit en ces nombres 2. 3. 4. &c. & plus loin, donc il faut appeller proportion ou progression Arithmétique, ce qu'on nomme proportion Harmonique: ce qui a peut-être été cause que les Grecs ne se font point amuser à cette dernière proportion; mais sans examiner si les Grecs se font amuser ou non, à cette proportion Harmonique, voyons à présent, si Zarlín a eu grande raison de s'y arrêter: car nous devons nous attacher principalement à cet Auteur, qui a servi de modèle à la posterité, auquel on nous renvoye toujours à l'égard de la pratique, qui est encore l'Oracle de quelques Musiciens, & que Monsieur de Brossard même appelle le Prince des Musiciens modernes.*

* Zarlín après avoir remarqué que la Musique est subordonnée à l'Arithmétique, que l'unité qui est le principe des nombres, nous représente le corps Sonore, dont on tire la preuve du rapport des Sons, & que l'Unisson est le principe des Contonances; Zarlín, dis-je, oublie tout cela dans ses Démonstrations & dans ses Regles, loin d'y suivre le principe qu'il vient de déclarer, plus il pénètre, plus il s'en éloigne; & s'il ne peut s'empêcher de nous le laisser appercevoir dans une corde entiere dont il propose la division, & qui est ce corps Sonore dont nous venons de parler, il efface cet objet de notre idée par une nouvelle comparaison qu'il fait en particulier de chaque longueur qui résulte de cette division, en y confondant pour lors la corde entiere, qui bien loin d'y servir de principe, devient au contraire dépendante de ce qui en dépendoit auparavant. Comme s'il étoit principalement question de fabriquer quelques Instrumens, il veut que l'on mesure des longueurs qui ont été déjà déterminées par les mêmes nombres qui ont déterminé la division de la corde en parties égales, sans prévoir que le rapport que ces nombres ont entr'eux suffit pour nous donner l'intelligence la

* Le R. P. Pardie, Liv. viii. p. 100.] * DESORMES, Liv. 1. de la Musique Theor. 18, p. 137.
* Z. A. 2. l. 1. 0, prima parte, cap. 20. fol. 37. cap. 40. fol. 61. Tercia parte, cap. 11. fol. 123.]

plus parfaite que l'on puisse souhaiter de l'Harmonie; & qu'il ne s'agit, pour en venir à la preuve, que d'attacher une nouvelle idée à ces nombres; en disant que, puitque la Musique est subordonnée à l'Arithmétique, & si la progression Harmonique doit aller en diminuant, au lieu que celle de l'Arithmétique doit aller en augmentant, il n'y a qu'à s'imaginer que les nombres qui marquent la multiplication de l'unité dans l'Arithmétique, marquent au contraire dans l'Harmonie la division de cette unité en autant de parties égales qu'ils contiennent d'unités; de sorte que tel qui ne s'attache qu'à la propriété des nombres, ne trouve rien ici que de simple & de naturel dans la Musique, & il en fait la preuve ~~très~~ facilement de cette façon que de l'autre: mais pour n'avoir pas voulu hazarder cette supposition, Zarlín aime mieux fatiguer notre esprit par une seconde operation, où il renverse non seulement la progression naturelle des nombres, mais encore tout ce bel ordre d'Harmonie qui s'étoit offert d'abord dans la division de la corde, comme cela paroitra évident à tous ceux qui voudront en faire la preuve, & où l'on appercevra de plus, que cet Auteur est tombé en quelque façon, dans le défaut qu'il vouloit éviter par-là: Car en égard à la mesure commune qui doit servir à chaque longueur que les nombres déterminent pour lors par la quantité d'unités qu'ils contiennent, il faut appliquer cette mesure, & augmenter par conséquent la corde autant de fois que le nombre contient d'unités; donc les nombres marquent, en ce cas, la multiplication de la corde proposée, qui est ce corps Sonore que nous représente l'unité, & non pas la division; il est bien vrai que le plus grand nombre pouvant marquer icy la corde entiere, les plus petits nombres en marqueront pour lors la division; mais en même tems ce plus grand nombre ne peut servir de principe par tout; il change de quantité à mesure que l'on divise la corde en plus ou moins de parties; & à mesure que l'on augmente les divisions de cette corde, le principe qu'elle doit représenter s'éloigne de plus en plus, & se perd à la fin de vûe; comme cela se voit dans ces nombres 6. 4. 3. 2. 1. : car si l'on y regarde 6. comme le principe, il n'y a qu'à entendre l'effet de tous les Sons qui nous seront rendus par chaque longueur que ces nombres déterminent, pour en être défabusé d'abord; il en sera de même encore, si en retranchant 6. l'on prend 5. pour principe, ou si en retranchant 5. l'on prend 4. &c. Enfin il y a autant d'imperfections dans cet ordre de nombres, qu'il se trouve de perfections dans celui qui luy est opposé, en égard aux propriétés que nous supposons devoir être attachées à l'un & à l'autre ordre. C'est aussi pour remédier au défaut de cette seconde operation que Zarlín a

été obligé d'en venir à une troisième ; si bien que pour retrouver ce qu'il avoit perdu par-là, il a eu recours à une certaine multiplication de ces nombres (selon l'explication que nous en donnons au Chap. XI.) dont il a formé une nouvelle progression, que luy, ou d'autres ont appelée *proportion Harmonique*, laquelle ne nous rend que ce que la proportion Arithmétique nous avoit offert d'abord dans les premières divisions ; mais avec cette différence, que toute la simplicité de cette dernière proportion se tourne en obscurité dans la première ; il n'y est plus question de ces nombres radicaux, ny de ces longueurs qu'ils y avoient déterminées, il faut recommencer par de nouvelles opérations, où il semble que tout ce que nous avons trouvé jusques-là devienne inutile, bien qu'elles ne servent qu'à nous remettre dans le chemin que nous avons perdu ; mais pour s'être trop égaré, le principe s'est perdu de vue, & on a peine à le reconnoître icy. * Le R. P. Merfane nous fait bien sentir toutes ces veritez, lorsqu'il s'attache à prouver que le nombre Harmonique n'est autre que celui des mouvemens de l'air agité par les Vibrations de la corde, & que ce nombre rend la division Arithmétique plus douce, plus agréable, plus facile & plus familière que l'Harmonique.

* Toutes ces difficultés que Zarlín fait naître dans ses opérations Harmoniques ne seroient rien encore, s'il y rappelloit ce principe qu'il nous avoit d'abord proposé ; mais bien loin de nous le faire remarquer par tout, il l'abandonne sur le champ : s'il le rappelle dans l'Octave, ce n'est plus qu'en passant ; s'il dit que cette Octave est l'origine de tous les intervalles, il oublie qu'elle l'est aussi du renversement de ces intervalles, dont il parle dans ses démonstrations Harmoniques ; s'il convient de ce renversement, il oublie celui des accords qui n'en est qu'une suite ; s'il donne l'accord parfait pour principe, comme étant le seul qui se présente dans les raisons Harmoniques, il n'y fait plus mention du principe de cet accord, ou du moins ses applications n'y ont aucun rapport, s'il parle des propriétés de la Bassé, qui est le lieu où ce principe doit toujours résider (ce qu'il donne assez à connoître par la comparaison qu'il en fait avec la terre) il en use tout autrement dans ses regles & dans ses exemples ; s'il parle de la cadence parfaite, & de la progression de la Bassé en ce cas, il n'en fait aucune allusion valable avec les Modes, bien qu'on ne puisse finir une piece de Musique que par une cadence parfaite dans un Mode quelconque ; enfin s'il parle des Dissonances, c'est sans aucun fondement, & le principe se trouve con-

* Le R. P. MERFANE, Harm. lib. 1. de num. ponsere & mensura Art. I. Propositio VI.
* ZARLINO. Dem. Harm. pag. 2. def. 2. fol. 23. & 24.

fondu par tout dans ses Démonstrations, dans ses Regles & dans ses Exemples ; c'est dequoy nous traiterons plus particulièrement dans le second Livre.

Voilà les grands fruits que Zarlín a tiré de cette proportion Harmonique, au lieu qu'en attachant aux nombres l'idée que nous avons dit ; tout y est simple, familier, précis, juste & correct ; Rien de plus simple ny de plus familier que la progression naturelle des nombres, & les opérations Arithmétiques qui suffisent seules icy pour la preuve ; rien de plus précis que toutes les propriétés de l'Harmonie qui se trouvent renfermées dans le nombre senaire ; & rien de plus juste ny de plus correct que de trouver par tout le principe dans l'unité, comme nous allons l'expliquer.

19. Si nous trouvons des accords où l'unité ne paroisse point, il faut la chercher dans l'un de ses multiples Geometriques, ou plutôt dans l'un de ceux du nombre 2. qui la représente ; en remarquant que si ce multiple n'est point à la tête de l'accord, il en fera au moins partie ; de sorte qu'il n'y aura qu'à le réduire pour lors à sa moitié, pour luy donner la place qui luy convient ; & pour connoître en même temps le véritable accord dont il sera question, étant certain que les accords réduits de cette façon seront toujours les fondamentaux de ceux, où les multiples de l'unité ne seront pas les premiers : Par exemple, si l'on trouve 5. 6. 8. ou 6. 8. 10. il n'y a qu'à diviser 8. par sa moitié, & l'on aura de tous côtés 4. 5. 6. dont se forme l'accord parfait, qui provient de la division de la Quinte, ayant aussi réduit 10. à sa moitié, ce qui ne change point la substance de l'accord.

20. Le nombre 5. où ses multiples Geometriques pouvant nous représenter quelquefois l'unité, bien entendu que l'unité ny ses multiples ne paroissent pas pour lors ; il faudra faire à l'égard des multiples de ce nombre 5. ce que nous avons fait à l'égard de ceux de l'unité ; ainsi l'origine de cet accord 12. 15. 20. se trouvera en divisant 20. à 10. &c.

21. Lorsque la Quinte & la Tierce majeure occupent le grave, l'unité prise dans l'un de ses multiples est toujours la première, & lorsque la Tierce mineure occupe le grave avec cette Quinte, l'unité prise dans les multiples du nombre 5. y est toujours la première, ce qui ne se fait, comme nous l'avons dit, * que pour éviter les fractions ; mais si la Quinte ne se trouve point au grave, les nombres qui doivent représenter l'unité ne sont plus les premiers ; de-là vient que le nombre 3. ny ses multiples où s'engendre la Quarte, ne peuvent nous représenter l'unité, ny par conséquent se trouver à la tête

* Chap. III. Art. V. pag. 13.

Voiez les démonstrations du chap. VIII pour voir quelle est l'origine de ce que nous avançons icy.

des accords, sans en renverser l'ordre naturel; le nombre 3. est un milieu Harmonique qui doit subsister par tout comme tel, lorsque l'unité est représentée par l'un de ses multiples. 3. y est également représenté par l'un de ses multiples; & lorsque l'unité est représentée par l'un des multiples de 3. 3. y est multiplié par 3. ou par l'un des multiples de 3. de sorte que 3. ny les multiples ne peuvent occuper le grave, sans détruire en quelque façon le fondement; car si le fondement ne pouvoit y être sous-entendu, il est certain qu'il seroit entièrement détruit; aussi n'est-ce que de cette conséquence que nous pouvons tirer la preuve de la perfection des accords renversés, en ce qu'ils tiennent cette perfection d'un accord véritablement parfait, dont ils dérivent; les règles que nous établissons là-dessus acheveront de nous en convaincre.

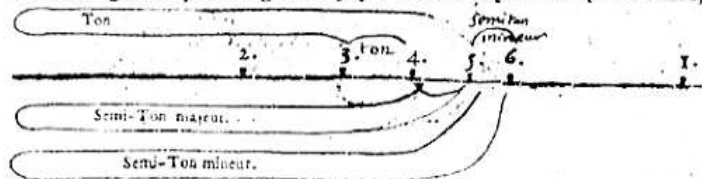
Tout cecy ne souffre qu'une tres-petite exception, qui se trouve dans deux accords, où la fausse-Quinte occupe le grave, selon les démonstrations du Chap. VIII Art. VI. & VII. l'unité y étant pour lors représentée par le carré, ou par le Cube du nombre 3.

Lorsque l'on est parvenu ainsi à une connoissance parfaite de toutes les propriétés de l'Harmonie, par les opérations qui y ont le plus de rapport, l'on peut en donner l'idée sous d'autres opérations, conformément au sujet auquel on veut les approprier; mais comme il ne s'agit icy que de l'Harmonie, nous nous en tiendrons à notre premier système; cependant l'on peut voir au dernier Chapitre le grand rapport qui se trouve entre les nombres qui nous marquent les divisions, ou les multiplications de la corde, le tout ne consistant que dans un simple renversement.

CHAPITRE CINQUIEME.

De l'origine des Dissonances & de leur rapport.

L'On peut tirer les Dissonances* des mêmes divisions de la corde, qui nous ont donné les Consonances, en comparant ensemble les longueurs prises à gauche, qui restent depuis chaque nombre;



* Voyez la Table Alphabetique.

ce qui nous fera connoître en même temps la différence qu'il y a entre deux Consonances consecutives; par exemple, les longueurs prises à gauche depuis les nombres 3. & 4. nous donneront le Ton, qui fait la différence de la Quinte à la Quarte, celles des nombres 4. & 5. nous donneront le Semi-Ton majeur, qui fait la différence de la Quarte à la Tierce majeure, & celles des nombres 5. & 6. nous donneront le Semi-Ton mineur, qui fait la différence de la Tierce majeure à la mineure; ce sont ces Tons & Semi-Tons qui forment les degrés successifs de la voix naturelle, dont la Melodie tire son origine; de sorte que cecy commence à nous faire appercevoir que la Melodie n'est qu'une suite de l'Harmonie.

L'on peut s'instruire des raisons de ces Dissonances par une règle de soustraction, en mettant l'une au dessus de l'autre, les raisons de deux Consonances consecutives, dont on voudra connoître la différence, ainsi

Raisons		
de la Quinte.....	2.	3.
&		
de la Quarte.....	3.	4.
Produit.....	8.	9.

cette croix X signifie qu'il faut multiplier l'antecedant d'une raison par le consequent de l'autre; donc 2. par 4. donne 8. & 3. par 3. donne 9. ce produit 8. 9. nous donnant la raison du Ton; L'on peut en faire autant de la Quarte avec la Tierce majeure, &c. & si l'on cherche la différence de la Quinte à la Sixte majeure; on trouvera qu'elle est d'un Ton, dont la raison est de 9. à 10. ce qui nous oblige à distinguer deux sortes de Tons, en appellant majeur le premier, & celui-cy mineur.

C'est sur ces observations que l'on a établi le système suivant.

SYSTEME DIATONIQUE PARFAIT.

Il y a	}	D'Ut à Re... un Ton min.....	9. à 10.
		De Re à Mi... un Ton maj.....	8. à 9.
		COMME	
		De Mi à Fa.. un Semi-Ton maj.....	15. à 16.
		De Fa à Sol.. un Ton maj.....	8. à 9.
		De Sol à La un Ton Min. COMME... 9. à 10.	
		De La à Si... un Ton maj.....	8. à 9.
		De Si à Ut.. un Semi-Ton maj.....	15. à 16.

L'on pourroit tirer une partie des *Dissonances Harmoniques* du système précédent ; mais leur véritable origine doit s'épuiser plutôt dans les quarte d'une *Consonance première*, ou dans l'addition de deux *Consonances premières*, comme nous le prouve la démonstration suivante.

DEMONSTRATION DE L'ORIGINE des Dissonances.

Addition de la raison de la Tierce min. 5. 6. à celle de la Quinte 3. 4.	Quartez de la raison de la Tierce 3. 4. la Quinte 5. 6.	Addition de la raison de la Tierce maj. 4. 5. à celle de la Quinte 3. 4.
Produit qui donne la raison de la septième 10. 18.	Produit qui donne la raison de la même septième 9. 16.	Produit qui donne la raison de la septième superflue 8. 17.
Quartez de la raison de la Tierce min. 5. 6. à celle de la Quinte 3. 4.	Quartez de la raison de la Tierce maj. 4. 5. à celle de la Quinte 3. 4.	Quartez de la Quinte 3. 4. de la Quinte 5. 6.
Produit qui donne la raison de la fausse Quinte 25. 36.	Produit qui donne la raison de la Quinte superflue 16. 25.	Produit qui donne la raison de la neuvième 4. 9.
Les Cubes de la raison de la Tierce min. nous donnent la septième diminuée entre 125. & 216.		Addition de la raison de la Sixte min. 5. 8. à celle de la maj. 3. 5. Produit qui donne la raison de la onzième 15. 40.

Les autres Dissonances proviennent du renversement de celles-cy ; par exemple, la *seconde* provient de la *septième*, le *Triton* de la *fausse-Quinte*, & la *seconde superflue* de la *septième diminuée* ; les Dissonances qui proviennent des superflus n'ont point lieu dans l'Harmonie, comme sont la *seconde diminuée* & la *Quarte diminuée*, parce que les Dissonances superflus n'y sont admises que par supposition, en ce qu'elles ne peuvent se rencontrer qu'avec la *neuvième* ou la *onzième*, dont les intervalles excèdent l'*Octave*, & ne peuvent par conséquent se renverser, ce qui est expliqué plus au long au second Livre, Chap. X. & XI.

Quoique nous ayons dit que les dissonances Harmoniques ne pouvoient être formées que des Consonances premières, nous en avons cependant formé de la *Quarte* & des *Sixtes* ; mais la *onzième* que nous donne les *Sixtes* n'a pas aussi le privilège des autres, qui est de nous fournir un nouvel intervalle par son renversement, & d'ailleurs

d'ailleurs elle peut être prise pour une *Quarte* doublée. Pour ce qui est de la *septième* que nous donnent les quarte de la *Quarte*, elle pouvoit être retranchée, puisqu'elle est la même que celle que nous donne l'addition d'une *Tierce mineure* à la *Quinte* ; mais nous avons jugé à propos de la mettre au rang des autres, pour faire remarquer les deux différentes raisons de cette même *septième* ; car ce qui arrive à cette *septième* peut arriver à tous les intervalles, excepté à l'*Octave* & à la *septième superflue*, ce qui provient de la différence du *Ton majeur* au *mineur*, qui sont dispersés dans le système diatonique, cette différence étant d'un *comma* dont la raison est de 80. à 81. Quoique l'oreille soit insensible à cette différence, sur tout dans les intervalles convenables à l'Harmonie & à la Melodie ; il est néanmoins à propos de l'expliquer, par rapport aux différentes notes du système, dont on peut se servir pour en former un intervalle quelconque : Par exemple, si nous prenons la *Quarte d'Ut à Fa*, ou de *Ré à Sol*, nous y trouverons deux différentes raisons, qui ne proviennent que de ce qu'il se trouve deux *Tons majeurs* d'un côté, & qu'il ne s'en trouve qu'un *majeur* & un *mineur* de l'autre.

Quartez d'Ut à Fa. De Ut à Ré. Ton min. 9. 16. De Ré à Mi Ton maj. 8. 9.	Quartez de Ré à Sol. De Ré à Mi. Ton maj. 8. 9. De Mi à Fa. Semi-Ton maj. 15. 16.
Produit 72. 90. De Mi à Fa Semi-Ton maj. 15. 16.	Produit 250. 144. De Fa à Sol. Ton maj. 8. 9.
Produit 1080. 1440.	Produit 960. 1156.
Nombres premiers du produit 3. 4.	Nombres premiers du produit 20. 27.

Pour éviter le calcul des deux différentes raisons de tous les intervalles, nous allons en donner un Catalogue.



RAISONS NATURELLES ET ALTERÉES de tous les Intervalles.

Noms des Intervalles engendrez les premiers.	Raisons naturelles selon les divisions.	Raisons alterées d'un Comma.	Noms des Intervalles renverlez des premiers.	Raisons naturelles des Intervalles renverlez.	Raisons alterées d'un Comma des Intervalles renverlez.
Comma diminié.	2015. 2043.				
COMMA.	80. 81.				
Dieze mineur ou en harmonique.	125. 144.				
Dieze majeur.	243. 250.				
Semi-ton moindre.	645. 648.				
Semi-Ton min. selon la Theorie ou	24. 25.	Semi-ton moyen qui excède d'un Comma le Semi-ton mineur.	Octave diminiée.	25. 45.	25. d'un Comma.
Unison superflu selon la pratique.		128. 127.			
Semi-Ton maj. selon la Theorie ou	15. 16.	Semi-ton maxime qui excède d'un Comma le Semi-ton maj.	Septieme superflu ou majeure.	8. 15.	
seconde mineure selon la pratique.		15. 17.			
Ton maj. selon la Theorie ou	8. 9.	Ton min qui a un Comma de moins que le ton majeur.	Septieme.	9. 16.	9. d'un Comma.
seconde selon la pratique.		9. 10.			
Ton superflu ou	115. 114.	115. 144. excédant.	Sixte superflu.	118. 115.	72. diminiée. 115.
Tierce diminiée.		108. 115. diminiée.			
Seconde superflu.	64. 75.	17. 32. diminiée.	Septieme diminiée.	75. 118.	115. excédant. 116.
Tierce mineure.	5. 6.	81. 100. diminiée.	Sixte majeure.	5. 5.	16. excédant. 17.
Tierce majeure.	4. 5.	27. 40. diminiée.	Sixte mineure.	5. 8.	50. excédant. 81.
Quinte.	3. 3.	27. 40. diminiée.	Quarte.	3. 4.	20. excédant. 27.
Quinte superflu.	16. 25.	81. 115. diminiée.	Quarte diminiée.	15. 32.	115. excédant. 116.
Fauste-Quinte.	25. 36.	45. 64. excédant.	Triton ou Quarte superflu.	18. 25.	32. diminiée. 64.

Ces cinq premiers Intervalles n'ont qu'une raison, & ne se renverlent point; c'est de leur addition que les autres sont composez.

Toutes ces raisons peuvent nous servir à trouver de nous mêmes celles de quelque intervalle que ce soit; les plus grands se formant par la multiplication des plus petits, & ceux-cy par la soustraction des plus grands; par exemple.

Le Dieze mineur se forme de la multiplication des raisons des deux comma.

Le Dieze majeur de celle du Dieze mineur avec celle de 1552. à 15625. cette dernière raison ne nous donnant qu'une tres-petite partie du comma.

Le Semi-Ton moindre, de celles du Dieze mineur & du comma.
 Le Semi-Ton mineur, de celles du Dieze majeur & du comma.
 Le Semi-Ton moyen, de celles du Semi-Ton mineur & du comma.
 Le Semi-Ton majeur, de celles du Semi-Ton mineur & du Dieze min.
 Le Ton mineur, de celles du Semi-Ton majeur & du comma.
 Le Ton majeur, de celles du Ton mineur & du comma.
 Pouvant s'instruire par ce moyen de la quantité des comma qui composent le Ton. l'on peut pousser cette multiplication jusqu'à l'Octave.

D'un autre côté, le comma est formé de la difference du Ton majeur au Ton mineur.

Le Semi-Ton mineur se forme de la difference de tous les intervalles, qui se distinguent en majeur & en mineur, justes, superflus & diminiés.

E X E M P L E.

Tierce maj. 4. X 3.	} Fauste-Quinte. 12. X 36.	} Septieme. 9. X 18.
Tierce min. 5. X 6.		
Semi-ton min. 24. 25.	} Semi-ton min. 71. 72.	} Semi-ton min. 1752. 1200.
	} Quinte superflu 16. X 27.	} Septieme superflu. 1 X 5.

Le Semi-Ton moyen, ou le Dieze majeur peuvent encore faire la difference de ces intervalles, selon les raisons dont onvert.

Comme la plupart de ces Semi-Tons sont absolument nécessaires dans la partition des Orgues, & autres instrumens de cette nature, cela a donné lieu à l'établissement du Système chromatique suivant.

Système chromatique] ~~chromatique suivant.~~

Il y a

D'Ut à Ut x un Semi-Ton min.	24. à 25.
D'Ut x à Re. . un Semi-Ton maj.	15. à 16.
De Re à Mi b un Semi-Ton maxime.	25. à 27.
De Mi à Mi. . . un Semi-Ton min.	24. à 25.
De Mi à Fa. . . un Semi-Ton maj.	15. à 16.
De Fa à Fa x. . un Semi-Ton min. COMME	24. à 25.
De Fa x à Sol. . un Semi-Ton maxime.	25. à 27.
De Sol à Sol x un Semi-Ton min.	24. à 25.
De Sol x à La. . . un Semi-Ton maj.	15. à 16.
De La à Si b. . . un Semi-Ton maxime.	25. à 27.
De Si b à Si. . . un Semi-Ton min.	24. à 25.
De Si à Ut. . . un Semi-Ton maj.	15. à 16.

Il sera facile de trouver dans le Système les deux différentes raisons de chaque intervalle pris sur différentes notes; d'où l'on pourra juger de la liberté que l'on a de se servir indifféremment de l'une de ces raisons, selon les notes desquelles on veut former un intervalle.

L'explication que nous venons de donner de la formation de chaque intervalle, peut servir à connoître le rapport exacte de ce Système avec le Diatonique précédent.

CHAPITRE SIXIÈME.

Des Intervalles doublez, & sur tout de la neuvième & de la onzième.

NOUS avons déjà remarqué au Chap. III. Art. III pag. 7. que dans la pratique, les Intervalles doublez étoient toujours regardés comme leur simple; cependant nous devons en excepter la neuvième & la onzième, que l'Harmonie ne reçoit que sous ces noms, parce que leur progression & la construction de leurs accords, sont tout-à-fait différentes de celles de la seconde & de la Quarte, dont on peut dire qu'elles sont doublées. Si la neuvième & la onzième peuvent représenter la seconde & la Quarte, de même que celles-cy peuvent représenter les autres, en ce que l'Octave ne causant aucune variété dans l'Harmonie, il est libre de transposer un Son plus haut ou plus bas d'une ou de plusieurs Octaves, pourvu qu'il se trouve toujours

au dessus du Son grave de l'Intervale dont il s'agit précisément; on ne peut néanmoins se dispenser de distinguer sous des noms différents, des accords différents, en donnant sur-tout à un accord premier dans son espèce, le nom de l'Intervale qui renferme en luy tous les Sons dont cet accord est composé. Quoique la Quinte soit le premier objet de tous les accords, nous donnons néanmoins le nom de septième à l'accord, où cet Intervale renferme les autres dans son étendue, on est dans la même habitude à l'égard de la neuvième, & cela pour la même raison, ne donnant que le nom de seconde & de Quarte aux seuls accords renversez; par conséquent l'accord de onzième qui est premier dans son espèce, de même que ceux de la septième & de la neuvième renfermant aussi dans son étendue tous les Intervalles compris dans son accord, doit être distingué d'un accord renversé, par le nom de l'Intervale qu'il forme naturellement; nous en verrons la preuve au Chap. suivant. Articles III. & IV. où les raisons de la seconde & de la Quarte se trouvent par tout dans les accords qui doivent être formez de ces Intervalles, au lieu que lorsque la neuvième & la onzième doivent s'y faire entendre, il n'est plus question des premières raisons, mais de celles de ces derniers Intervalles: Il sera encore plus facile d'en juger, lorsque nous connoîtrons l'origine des accords; mais il étoit à propos de préparer le Lecteur sur des noms qui l'auroient peut-être surpris: Nous en parlerons plus amplement au second Livre, Chap. X. & XI.

CHAPITRE SEPTIÈME.

De la Division Harmonique ou de l'Origine des accords.

LA division Harmonique, qui selon nôtre Système, n'est autre que la division Arithmétique ne nous donne pour tout milieu Harmonique que la Quinte & les deux Tierces; car si la Quarte, & d'autres Intervalles s'y rencontrent, ce n'est que par le moyen de l'Octave; toute la différence que l'on y apperçoit ne provenant que de la différente disposition des Sons qui composent cette Quinte & ces Tierces; de sorte que ce mélange arbitraire des Sons auquel l'Harmonie nous invite pour nous faire sentir avec plus de force la perfection de son tout par cette diversité, ne doit pas pour cela, nous faire perdre de vue un principe qui y subsiste toujours. Or la Quinte & les Tierces ne divisent pas seulement tous les accords principaux, mais elles les composent encore, soit par leurs quarez, soit par leur addition: Si nous voulons donc nous servir des règles

de multiplication & de soustraction, pour les appliquer à ces derniers Intervalles, nous en tirerons tous les accords Harmonieux. Par exemple, de la multiplication des deux Tierces, nous aurons la *Quinte*; & de leur soustraction, nous aurons les deux milieux Harmoniques de cette *Quinte*.

Tierce maj.	4	X	5	20	30
Tierce min.	3	X	6	18	24
Produit de la Multiplication.				20.	30.
Produit de la Soustraction.				24.	25.
Accords parfaits.					
20. 25. 30. ou 20. 24. 30.					

20. & 30. divisez à 25. nous donnent l'accord parfait qu'on appelle *majeur*; en ce que la *Quinte* y est divisée par la *Tierce majeure* au grave; & ces mêmes nombres divisez à 24 nous donnent l'accord parfait qu'on appelle *mineur*, en ce que la *Quinte* y est divisée par la *Tierce mineure* au grave. De plus, ces nombres 24. 25 donnent la raison du *Semi-Ton mineur* qui fait la différence de la *Tierce majeure* à la *Tierce mineure*.

Les quarrés de la *Tierce majeure* donnent la *Quinte superflüe*, & ceux de la *Tierce mineure* donnent la *fausse-Quinte*; la soustraction de chaque quarré divisant Harmoniquement chacun de ces Intervalles.

Tierce maj.	4	5	Tierce min.	3	6
Produit de la Multiplication.		16.	25.	Produit de la Multiplication.	
Produit de la Soustraction.		20.	25.	Produit de la Soustraction.	
				20.	

Il faut remarquer à présent qu'il n'y a point d'accord complet sans la *Quinte*, ny par conséquent sans l'union des deux *Tierces* qui la composent, parce que c'est de l'accord parfait qui se forme de leur union, que tous les accords doivent tirer leur origine; de sorte que si la *Quinte* ne se fait point entendre dans un accord, le fondement en est pour lors renversé, supposé ou emprunté; ou bien l'ac-

cord ne fera pas complet, sinon il ne vaudra rien; aussi n'avons-nous pas donné le nom d'accord à ces *Quintes-fausses* & *superflües* divisées Harmoniquement, parce que l'accord qui en provient n'est pas complet: de-là vient que Zarlín a établi celui de la *fausse-Quinte* sans fondement, comme nous le verrons ailleurs.

S'il y a des accords Harmonieux autres que les *parfaits* précédents, il faut qu'ils puissent être formez d'un *parfait* & de l'une de ses parties, qui est l'une des *Tierces*: Par exemple, l'addition d'une *Tierce* à la *Quinte* nous donnera l'intervalle de la *septième*, & leur soustraction nous en donnera l'accord complet.

Tierce min.	3	X	6	18	24
Quinte	1	X	5	5	25
Produit de la Multiplication.				18.	24.
Produit de la Soustraction.				24.	25.
Accord de septième.					
20. 24. 25. 30.					

Tierce maj.	4	X	5	20	30
Quinte	1	X	5	5	25
Produit de la Multiplication.				8.	15.
Produit de la Soustraction.				10.	11.
Accord de septième.					
8. 10. 11. 15.					

Nous aurons deux autres accords de *septième* par la seule multiplication des raisons de chaque accord parfait avec la *Tierce mineure*.

Accord parfait maj.	4	5	6	10	12	15
Tierce min.	3	6	6	10	12	15
Produit de la Multiplication des deux raisons perpendiculaires.				20.	30.	
Produit de la Multiplication de la raison inférieure avec les deux derniers nombres de la raison supérieure.				25.	36.	
Accord de septième.						
20. 25. 30. 36.						

Accord parfait min.	3	6	6	10	12	15
Tierce min.	3	6	6	10	12	15
Produit de la Multiplication des deux raisons perpendiculaires.				30.	72.	
Produit de la Multiplication de la raison inférieure avec les deux derniers nombres de la raison supérieure.				60.	99.	
Accord de septième.						
25. 30. 36. 45.						

Si la *Quarte* peut nous donner une *septième* par ses quarrés, elle ne peut la diviser Harmoniquement.

Nous voyons que la *Quinte* regne dans tous les accords de *septième*: dans les deux premiers, on l'a trouve entre 8. 12. 10. 15. & 12. 18. dans le troisième, elle occupe le grave entre 20. 30. & dans le quatrième, elle est à l'aigu entre 30. 45. Nous voyons de plus que tous ces accords sont renfermez dans l'étendue de l'Octave du Son le plus grave, qui en est le principe, étant convaincus d'ailleurs que cela ne peut être autrement, puisque si l'Octave n'est que la réplique

d'un Son, il n'y a point de doute que tous les intervalles qui excéderont cette Octave, ne soient également les repliques de ceux qui sont contenus dans son étendue, comme nous l'avons déjà remarqué. Cependant, la *Quinte* a le privilege de nous donner par son quarré un accord que l'Harmonie reçoit, quoiqu'il excède les bornes de l'Octave; & cet accord s'appelle *neuvième*, parce que l'intervale engendré des quarréz de cette *Quinte* est contenu dans cet espace, bien que l'intervale pris à part put n'être regardé que comme la replique de la *seconde*.

<i>Quinte.</i>	$\begin{array}{c} 2^{\circ} \quad 1^{\circ} \\ \diagdown \quad \diagup \\ 3 \quad 2 \end{array}$
Produit de la Multiplication. . . .	4. 9.
Produit de la Soustraction.	6.
	4. 6. 9.

Il est facile de comprendre l'Harmonie de cet accord qui est divisé de chaque côté par la *Quinte*, puisque pour le former, il n'y a qu'à diviser ensuite chaque *Quinte* par la *Tierce majeure*, ou par la *mineure*, comme cela se doit naturellement; la *onzième* pourroit se trouver encore, en ajoutant une *Tierce mineure* au dessus de cette *neuvième*, sans diviser pour lors la *Quinte* qui est au grave, parce que l'Harmonie parfaite qui ne reçoit naturellement que quatre Sons differens dans la construction de ses accords, peut bien en souffrir un de plus par rapport à la *Quinte* qui en est l'unique objet, mais non pas davantage.

Pour que l'on soit d'abord convaincu de l'étendue & de la composition des accords, il n'y a qu'à se souvenir que l'*Octave* a été principalement engendrée pour leur servir de borne, puisque les accords ne sont composez que des intervalles compris dans l'étendue de cette *Octave*; ensuite, que le Son fondamental a choisi la *Quinte* pour en former tous les accords, & qu'il s'est uni indifféremment à l'une des *Tierces* pour déterminer la construction de tous ces accords; de sorte que sans abandonner les principaux objets de l'Harmonie, il n'y a plus qu'à s'attacher à quelques autres propriétés qui leur sont naturelles, & au renversement dont nous avons parlé pour pouvoir seconder de la raison toutes les nouvelles découvertes que l'expérience peut nous procurer. Si par exemple, l'expérience nous prouve qu'il y a des accords qui excèdent l'étendue de l'*Octave*, la raison qui nous dit que le fondement ne peut subsister que dans l'étendue de cette *Octave*, nous porte à juger que pour que

que ce fondement ne soit point détruit, il faut qu'il soit pour lors supposé par un nouveau Son ajouté au dessous de luy, à la distance d'une *Quinte* ou d'une *Tierce*; lequel Son doit être regardé en ce cas comme surnuméraire, bien que l'intervale qu'il forme avec le Son fondamental soit toujours l'un de ceux que ce dernier Son a choisi pour la construction des accords; si l'expérience nous prouve encore que la *fausse-Quinte* occupe souvent la place de la *Quinte* dans les accords, la raison nous persuade que cela provient de la force des *Tierces*, dont l'union ne peut former que des accords plus ou moins agréables; & que si la *fausse-Quinte* y est plutôt reçû que la *Quinte superflue*, cela vient de l'ordre naturel qui a été preferit d'abord à ces *Tierces* où la *majeure* se trouve au grave, au lieu que l'aigu étant principalement affecté à la *mineure*, celle-cy peut toujours y regner, bien que le Son fondamental se l'adopte en même tems; car il semble qu'elle soit ainsi placée, pour nous marquer la preference que nous devons luy donner, lors qu'il s'agit d'ajouter la dissonance à l'accord parfait; & si l'expérience nous prouve enfin que les accords ne sont pas toujours diviséz par *Tierces*, la raison nous prouve en même tems que cela ne provient que du renversement des intervalles dont ces accords sont formez.

Pour se rendre les choses plus familières, l'on peut regarder à present les *Tierces* comme l'unique objet de tous les accords: En effet, pour former l'accord parfait, il faut ajouter une *Tierce* à l'autre, & pour former tous les accords dissonans, il faut ajouter trois ou quatre *Tierces* les unes aux autres; la différence de ces accords dissonans ne provenant que de la différente situation de ces *Tierces*; c'est pourquoi nous devons leur attribuer toute la force de l'Harmonie, en la réduisant à ses premiers degrez; l'on peut en faire la preuve dans une quatrième proportionnelle ajoutée à chaque accord parfait, d'où naîtront deux accords de septième; & dans une cinquième proportionnelle ajoutée à l'un de ces deux accords de septième d'où naîtra un accord de neuvième, qui renfermera dans sa construction les quatre accords précédents; il est vray que les deux derniers accords de septième de la démonstration précédente, où la *fausse-Quinte* a lieu, ne pourront se trouver par ce moyen, en ce que la proportion du premier terme au troisième, & du second au quatrième y est pour lors interrompue; mais un certain renversement de la disposition des *Tierces*, que l'on doit avoir remarqué dans les premières opérations, ne pourroit-il pas nous porter à chercher par de nouveaux

^a Voyez Suppser dans la Tab'e Alphabétique.
^b Voyez les quarréz du Chap. suivant, Art. III. où les Sons surnuméraires ne peuvent avoir lieu.
^c Voyez les triangles & les quarréz du Chap. suivant, Art. I. & III.

moyens ce que nous ne pouvons trouver de cette maniere : Nous en sommes-nous tenus à la seule division Arithmétique, pour en former un accord parfait ? Et dès que la *Quinte* a été divisée par la *Tierce majeure* au grave, l'*Octave* ne nous a-t-elle pas fait sentir en même tems, que cette *Quinte* pouvoit être également divisée par la *Tierce mineure* au grave ? Ainsi ce que nous perdons d'un côté, nous le trouverons de l'autre ; par exemple, si nous n'avons pas trouvé l'accord de la *septième diminuée* dans les premières opérations, il faut le chercher dans ces dernières, & nous le trouverons justement entre les nombres 124. 130. 180. 216. en ajoutant une quatrième proportionnelle aux raisons de la *fausse-Quinte* divisée Harmoniquement. Voyez Chap. VIII. Art. VII.

Remarquez que les accords dissonans qui se forment d'une *Tierce mineure* ajoutée à l'un des deux accords parfaits, sont bien plus supportables que lors qu'on y ajoute une *Tierce majeure* ; la résonance de celle-cy étouffant en quelque façon la douceur de la *Quinte* qui doit dominer dans tous les accords ; c'est pourquoy les accords diminués sont moins durs que les superflus ; d'où vient qu'on ne peut trouver un accord Harmonieux dans l'addition de trois *Tierces majeures*, & que même la *Quinte superflue* qui n'est composée que de deux *Tierces majeures*, ne peut se souffrir que dans un mélange de cinq Sons différens, dont l'accord excède pour lors les bornes de l'*Octave* ; comme nous l'apprendrons par la suite.

CHAPITRE HUITIÈME.

De renversement des Accords.

Si l'on n'y a que trois nombres accordans (comme dit Descartes,) on a bien pu remarquer qu'il n'y a ~~pas~~ aussi que trois consonances principales, qui sont la *Quinte* & les deux *Tierces*, d'où proviennent la *Quarte* & les deux *Sixtes* ; ne s'agissant plus que de voir comment on fait la distinction de toutes ces consonances dans les accords.

ARTICLE PREMIER.

De l'Accord parfait majeur & de ses dérivés.

De ces trois nombres premiers 2. 3. & 5. prenons les composés 4. & 6. afin que la *Quinte* s'y trouve divisée en deux *Tierces*, comme cela se doit ; ainsi l'accord parfait majeur étant formé de ces trois

nombres 4. 5. 6. si nous portons 4. à son *Octave*, nous aurons 5. 6. 8. dont sera formé l'accord qu'on appelle, accord de *Sixte*, en ce que la *Sixte* s'y fait entendre entre les deux Sons extrêmes ; si nous portons ensuite 5. à son *Octave*, nous aurons 6. 8. 10. dont sera formé un autre accord qu'on appelle accord de *Sixte Quarte*, en ce que la *Sixte* & la *Quarte* s'y font entendre entre les deux Sons aigus, & le grave, auquel tous les intervalles d'un accord doivent être comparés ; si nous portois encore 6. à son *Octave*, nous aurions 8. 10. 12. qui sont en même proportion que 4. 5. 6. : c'est pourquoy nous ne pouvons pousser plus loin cette transposition du Son grave à son *Octave*, puisque l'accord parfait qui n'est composé que de trois Sons différens, ne peut par conséquent produire de cette maniere que trois accords différens, dont il est le premier & le fondamental.

Quoique les deux accords qui dérivent du parfait, soient consonans, on les appelle imparfaits ; non seulement pour les distinguer de celui qui en est le principe, mais encore parce que leur propriété en est différente.

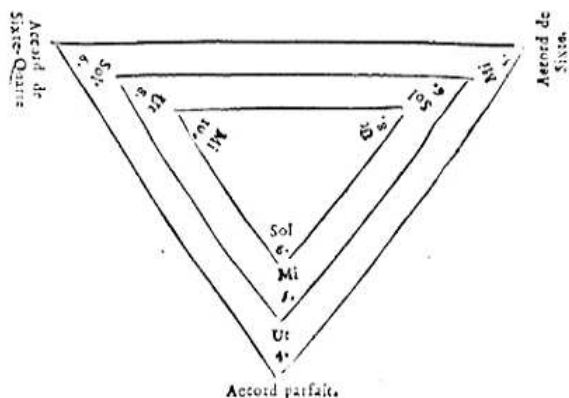
Nous pouvons remarquer en passant, la grande puissance du nombre 3, puisque la *Quinte* qui est l'origine de tous les accords prend sa forme à 3, & que la quantité des nombres accordans, des consonances premières, & des accords consonans subsiste dans ce seul nombre.

Pour donner l'intelligence de cet accord parfait & de ses dérivés, nous en infererons les raisons dans trois triangles, avec le nom des Nottes dont on marque ces accords. Le plus grand triangle contiendra l'accord parfait, comme le principe & la racine des autres accords, qui seront contenus dans les deux plus petits triangles : en examinant encore les nombres, & les Nottes par chaque coin du grand triangle, l'on remarquera que quelque coin que l'on prenne pour baze, on y trouvera toujours un accord consonant ; l'on trouvera *Ut*, *Mi*, *Sol*, dans chaque accord, dont la différence ne consiste que dans la différente situation de ces trois Nottes, ou sons : ce qui est conforme au renversement des nombres, puisque 8. qui est le double de 4. donne toujours un *Ut*, de même que 5. & 10. donnent toujours un *Mi*.



TRAITE' DE L'HARMONIE,
DEMONSTRATION

De l'Accord parfait majeur, & de ses dérivez.



ARTICLE SECOND.

De l'Accord parfait mineur, & de ses dérivez.

L'accord parfait mineur pourroit être démontré comme le majeur, puisqu'il est composé de même, & qu'il donne par son renversement les mêmes accords que le majeur nous a donné, n'y ayant de différence que dans la disposition des Tierces dont la Quinte est formée; la Tierce qui a été majeure d'un côté étant mineure de l'autre, ainsi des Sixtes qui en proviennent; mais le fond de l'Harmonie n'en souffre point, c'est au contraire ce qui en fait toute la beauté, la Tierce majeure & la mineure y étant également agréables. Nous disposerons donc le dernier accord & ses dérivez, d'une manière plus simple, que l'on pourra toujours rapporter aux triangles, si l'on veut

DEMONSTRATION:

$\left. \begin{array}{l} 10. \quad 12. \quad 15. \\ La, \quad Ut, \quad Mi. \\ \text{Accord parfait} \\ \text{fondamental.} \end{array} \right\}$	$\left. \begin{array}{l} 11. \quad 13. \quad 20. \\ Ut, \quad Mi, \quad La. \\ \text{Accord de Sixte} \\ \text{renversé du parfait.} \end{array} \right\}$	$\left. \begin{array}{l} 17. \quad 20. \quad 24. \\ Mi, \quad La, \quad Ut. \\ \text{Accord de Sixte-Quarte} \\ \text{renversé du parfait.} \end{array} \right\}$	<p>Tous les autres Accords parfaits & leur dérivez que l'on peut prendre sur d'autres Notes, ne différent en rien de ces deux premiers;</p>
---	--	---	---

ARTICLE TROISIEME.

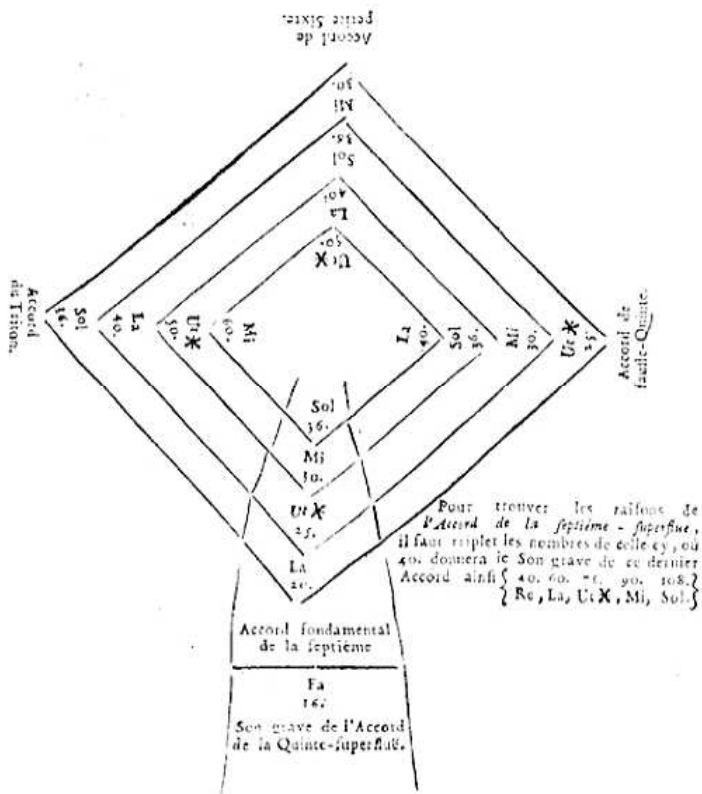
De l'Accord de la septième, composé d'une Tierce mineure ajoutée à l'Accord parfait majeur, & de ses dérivez.

Nous ne suivrons point icy l'ordre que nous avons tenu dans le Chap. précédent; parce qu'il est bon de mettre d'abord sous les yeux l'accord le plus parfait de tous les *dissonans*, quoique la *fausse-Quinte* y regne dans l'aigu: il semble être fait pour rendre encore plus grande la perfection des accords consonans, parce qu'il les précède toujours, ou plutôt, parce que le parfait ou les dérivez, doivent toujours le suivre; cette propriété étant également affectée à ses dérivez.

Nous allons démontrer cet accord & ses dérivez dans quatre quarrez, puisqu'il contient quatre sons différens; il produit non-seulement des accords par son renversement, tels sont ceux que contiennent les trois plus petits quarrez, mais il en produit encore d'autres qui le *supposent*, & qui par conséquent ne peuvent se *renverser*, (comme il est expliqué au second Livre, Chap. X.) ce qui fait que le son grave de ces derniers accords n'est point contenu dans ces quarrez.



TRAITE' DE L'HARMONIE,
DEMONSTRATION.



Pour trouver les raisons de l'Accord de la Septieme - superflue, il faut tripler les nombres de celle cy, ou 40. donnera le Son grave de ce dernier Accord ainsi { 40. 60. 70. 90. 108. }
{ Re, La, Ut X, Mi, Sol }



ARTICLE QUATRIEME.

De l'Accord de la Septieme, compose de l'addition d'une Tierce Mineure, à l'Accord parfait mineur, & de ses derivez.

Remarquez que dans le precedent accord l'on auroit pu se servir des Nottes Ut, Mi, Sol, Si, de même que des Nottes La, Ut X, Mi, Sol, où l'on trouve également la Tierce mineure ajoutée à l'aigu de l'accord parfait majeur : or si l'on transpose la situation de cette Tierce, en l'ajoutant au grave du même accord parfait ; ou bien si l'on ajoute cette Tierce à l'aigu d'un accord parfait mineur, nous aurons un nouvel accord de Septieme, qui ne differera du precedent, (comme l'on voit) que dans la differente situation des Tierces.

DEMONSTRATION

Que l'on peut rapporter aux quarez.

{ 10. 11. 16. 18. }	{ 11. 14. 18. 20. }	{ 15. 18. 20. 24 }	{ 15. 20. 24. 30. }
{ La, Ut, Mi, Sol. }	{ Ut, Mi, Sol, La. }	{ Mi, Sol, La, Ut. }	{ Sol, La, Ut, Mi. }
{ Accord fondamental de la Septieme }	{ Accord de la grande Sixte, renversé de celui de la Septieme. }	{ Accord de la petite Sixte, renversé de celui de la Septieme. }	{ Accord de la Seconde, renversé de celui de la Septieme. }
{ 8. }	{ 8. }	{ 8. }	{ 8. }
{ Fa }	{ Fa }	{ Fa }	{ Fa }
{ Son grave de l'Accord de la neuvieme. }	{ Son grave de l'Accord de la neuvieme. }	{ Son grave de l'Accord de la neuvieme. }	{ Son grave de l'Accord de la neuvieme. }

Pour avoir les raisons de l'accord de la onzieme, il faut tripler les nombres de celles-cy, où 20. donnera le son grave de ce dernier accord, ainsi { 20. 30. 36. 45. 54. }
{ Ré, La, Ut, Mi, Sol. }

Remarquez icy que dans l'accord de la seconde, la raison de cette seconde se trouve entre 18. & 20. au lieu que dans l'accord de la neuvieme, on trouve la raison de ce dernier intervalle entre 8. & 18. & non pas celle de la seconde entre 8. & 9. de même que dans les accords de seconde, & de petite Sixte, l'on trouve la raison de la Quarte entre 15. & 20. au lieu que dans l'accord de la onzieme, on trouve la raison de ce dernier intervalle entre 20. & 54. & non pas celle de la Quarte entre 20. & 27. pouvant faire encore les mêmes remarques dans les accords de la petite Sixte du Triton, de la Quinte-superflue, & de la Septieme-superflue de l'Art. III. pourvu que l'on se souvienne que les raisons de 8. à 9. ou de 9. à 10. nous donnent également une seconde, de même que celles de 3. à 4. ou de 20. à 27. nous

40 TRAITÉ DE L'HARMONIE,
donnent également une *Quarte* ; qu'ainsi la raison de la *neuvième*
doit se trouver entre 4. & 9. ou entre 8. & 18. & celle de la *onzième*
entre 3. & 8. ou entre 10. & 27. car 8. 18 & 10. 54. sont
en même raison que 4. 9. & 10. 27.

ARTICLE CINQUIÈME.

*De l'Accord de la septième, composé de l'addition d'une Tierce-
majeure à l'Accord parfait majeure & de ses dérivés.*

Cet accord est accidentel, & tire son origine de la *Modulation* ;
l'on remarque même que la *neuvième* y est presque toujours sous-
entendue ; car celle qu'on y ajoute à l'aigu, est bien moins dure que
lorsque pour la former, on ajoute icy un son grave au dessous du
son fondamental de cet *accord de septième*, comme cela se doit natu-
rellement, selon l'explication que nous en donnons au deuxième
Livre ; ce qui suit de ce que nous avons remarqué au Chap. pré-
cédent, que la *Tierce majeure* ajoutée à l'aigu d'un *accord parfait*, ne
rendoit pas un effet aussi bon, que lorsqu'on y ajoute la *Tierce mi-
neure* : cependant cet *accord de septième* doit être reçu au nombre des
fondamentaux, par rapport à la *Modulation*, les accords qui pro-
viennent de son *renversement* portant le même nom de ceux qui
sont dans l'Art. précédent.

DEMONSTRATION.

$\left. \begin{array}{l} 19 \\ \text{Ré} \\ \text{Son aigu de l'Ac-} \\ \text{cord de la neuvième.} \\ 8. 10. 12. 16. \\ \text{Ut, Mi, Sol, Si,} \\ \text{Accord fondamental} \\ \text{de la Septième.} \end{array} \right\}$	$\left. \begin{array}{l} 10. 12. 15. 16. \\ \text{Mi, Sol, Si, Ut.} \end{array} \right\}$	$\left. \begin{array}{l} 15. 18. 16. 10. \\ \text{Sol, Si, Ut, Mi.} \end{array} \right\}$	$\left. \begin{array}{l} 16. 36. 30. 24. \\ \text{Si, Ut, Mi, Sol.} \end{array} \right\}$
	$\left. \begin{array}{l} \text{Accord de la} \\ \text{grande Sixte.} \end{array} \right\}$	$\left. \begin{array}{l} \text{Accord de la} \\ \text{petite Sixte.} \end{array} \right\}$	$\left. \begin{array}{l} \text{Accord de la} \\ \text{Seconde.} \end{array} \right\}$

L'on peut trouver encore le son grave de la *neuvième* à 20. en
triplant ces raisons, ainsi $\left. \begin{array}{l} 20. 24. 30. 36. 45. \\ \text{La, Ut, Mi, Sol, Si.} \end{array} \right\}$ mais l'on
sent assez que cet accord est bien moins supportable de cette façon,
que lorsqu'on ajoute la *Tierce mineure* à l'aigu ; & cette dernière ad-
dition contre nature, doit nous convaincre de l'imperfection de
cet *accord de septième* : car de la manière dont il est disposé en y
ajoutant le son aigu de la *neuvième*, le grave devient pour lors
furnuméraire, comme cela paroît par les quatriez de l'Art III. où
les sons qu'ils contiennent peuvent se *renverser* entr'eux, pendant
que

LIVRE PREMIER.

41

que le grave de la *neuvième*, ou de la *Quinte-supersuë*, ne peut pro-
fiter de ce *renversement* : aussi l'on peut s'apercevoir que ces notes
 $\begin{array}{ccccccc} 8 & 10 & 12 & 15 & 16 & & \\ \text{Ut, Mi, Sol, Si, Ré,} & & & & & & \end{array}$ nous représentent l'*accord de la neuvième* de
l'Art. précédent, puisque *Ut, Mi, Sol, Si, Ré*, ou *Fa, La, Ut, Mi, Sol*,
ne composent qu'un même accord : de plus, la *onzième* ne peut se
trouver ici qu'en occupant les raisons de ce dernier accord de *Septième*,
(seconde preuve de son imperfection) où 45. donnera le Son grave,
ainsi $\begin{array}{ccccccc} 45 & 64 & 80 & 96 & 110 & & \\ \text{Si, Fa, La, Ut, Mi.} & & & & & & \end{array}$

ARTICLE SIXIÈME.

*De l'Accord de la Septième, composé de l'addition d'une Tierce-
mineure au dessous de l'Accord parfait mineur, & de ses dérivés.*

La différence de cet Accord à celui de l'Art. III. ne consiste que
dans la transposition d'une *Tierce majeure* du grave à l'aigu, & les
Tierces mineures qui y dominent, le rendent plus supportable que le
précédent ; cependant nous n'en distinguons pas les dérivés par des
noms différens, parce qu'il naît encore de la *Modulation*.

DEMONSTRATION.

$\left. \begin{array}{l} 19. 10. 36. 45. \\ \text{Mi, Sol, Si, Ré.} \\ \text{Accord fondamental} \\ \text{de la Septième.} \end{array} \right\}$	$\left. \begin{array}{l} 10. 16. 45. 10. \\ \text{Sol, Si, Ré, Mi.} \\ \text{Accord de grande} \\ \text{Sixte.} \end{array} \right\}$	$\left. \begin{array}{l} 16. 45. 60. 60. \\ \text{Si, Ré, Mi, Sol.} \\ \text{Accord de petite} \\ \text{Sixte.} \end{array} \right\}$	$\left. \begin{array}{l} 45. 10. 60. 75. \\ \text{Ré, Mi, Sol, Si.} \\ \text{Accord de Seconde.} \end{array} \right\}$
$\left. \begin{array}{l} 10 \\ \text{Ut} \\ \text{Son grave de l'Ac-} \\ \text{cord de la Neuvième.} \end{array} \right\}$	Nous trouverons le Son grave de la <i>onzième</i> à 50. en triplant ces raisons, ainsi $\left. \begin{array}{l} 50. 75. 90. 108. 135. \\ \text{La, Mi, Sol, Si, Ré.} \end{array} \right\}$		

ARTICLE SEPTIÈME.

*De l'Accord de la Septième-diminuée, composé de l'addition d'une
Tierce mineure à la fausse-Quinte divisée harmoniquement,
& de ses dérivés.*

Quoique cet accord se forme d'une *Quatrième* proportionnelle ajou-
tée à la *fausse-Quinte* divisée harmoniquement (comme nous l'a-
vons remarqué au Chap. précédent) nous ne pouvons pas tirer un
accord d'un autre qui n'est ny parfait ny complet ; & nous en de-
vons chercher le principe ailleurs.

F

pouvons nous dispenser de faire rapporter nos accords par supposition à celui de la *Seconde-superflüe*, de même que nous l'avons fait partout ailleurs à l'*accord de la Septième*, afin que la raison de chaque Intervale se trouve dans l'ordre que leur prescrit la division naturelle des accords par Tierces; ce qui commence à nous faire apercevoir, que c'est véritablement le Son fondamental de l'*accord de la Septième* qui se prête à celui qui occupe le grave dans cet *accord de la Seconde-superflüe*, & l'aigu dans l'*accord de la Septième-diminuë*; Ce principe ne pouvant subsister (comme on doit le sçavoir à présent) dans les Sons aigus, que par *renversement*.



CHAPITRE NEUVIÈME.

Remarques sur tous les Accords précédens.

L'On doit être convaincu à présent, que la différence des *Accords parfaits*, & de *Septième* ne consiste que dans la différente situation des *Tierces*, ou bien dans un *renversement* de l'ordre de ces *Tierces*; aussi n'a-t-on jamais distingué ces accords sous d'autres noms: parce que c'est la *Modulation* qui nous oblige à nous servir de certains Sons, dont dépend l'ordre des *Tierces* qui composent tous les accords. La *Modulation* étant donc une fois déterminée par la différence de la *Tierce*, qui occupe le grave dans l'un des deux *Accords parfaits*, l'on ne peut plus se dispenser de conformer les accords à l'ordre des Sons compris dans l'*Octave* du Son fondamental de l'un de ces *Accords parfaits*. Mais malgré la force de l'*accord parfait* dans la *Modulation*, l'*accord de la Septième* de l'Art. III. en est indépendant; il est premier dans son espèce, ne change jamais, quelque forme que prenne l'*accord parfait*, il est seul affecté aux *dominantes*, & la conclusion ne peut le faire sentir parfaitement sans son secours, il est la source de toutes les *dissonanances*, la *Tierce majeure* qu'il tient de l'*accord parfait* dont il dérive, forme toutes les *dissonanances majeures*; & la *Tierce mineure*, qu'on ajoute à cet *accord parfait* pour en composer celui-cy, forme toutes les *dissonanances mineures*: De plus, après avoir engendré plusieurs accords par son *renversement*, ou par l'addition d'un nouveau Son grave, qui suppose celui qui en est le fondement, il en engendre encore une même quantité, en cédant son fondement à un autre Son, sans que la place qu'il doit occuper puisse être altérée en aucune façon: au lieu que les autres *accords de Septième* tiennent de ce premier, tout ce qu'ils ont de parfait, ils n'ont en partage que la *dissonanance mineure*, & c'est la *Modulation* qui leur fixe le lieu qu'ils doivent occuper: De-là vient que tous les dérivez de ce premier *accord dissonnant*, se distinguent par un nom qui ne convient qu'à eux seuls; au lieu que les dérivez des autres *accords de Septième* ont un nom commun, parce qu'ils ne déterminent rien, & qu'ils sont déterminés par la *Modulation*.

De tout ce que nous avons remarqué dans le contenu de ce Chapitre, nous devons conclure qu'il n'y a dans l'Harmonie que deux Accords, qui sont le *Parfait*, & celui de la *Septième*, & qu'il n'y a non plus que deux *Dissonanances*, qui sont la *majeure*; & la *mineure*, comme toute la suite nous le prouvera clairement.

Pour ce qui est de la nature & des proprietéz de chaque Intervale, & de chaque Accord, cela est réservé pour le second Livre.

CHAPITRE DIXIÈME.

Remarques sur les différentes raisons que l'on peut donner à un même Accord.

IL faut remarquer que nous avons conformé les raisons des Accords, à celles des Intervalles contenus entre les Nottes qui composent chaque accord; de sorte qu'un même intervalle pouvant nous être donné sous deux raisons différentes, il n'y a point de doute que la plupart des accords précédens ne puissent participer de cette différence, en prenant ces mêmes accords sur d'autres Nottes que sur celles dont nous nous sommes servis: Voyez *cy-devant* le Système Chromatique, Chap. V. pag. 28. Mais, ces différentes raisons ne nous donneront pas de nouveaux accords: la *Quinte* entre 27. & 40. est la même qu'entre 2. & 3. ainsi des autres; la différence de ces deux raisons, qui est insensible à l'oreille, ne provenant que de la différente disposition des *Tons* & des *Semi-tons* qui les composent; & le nom des Nottes doit être indifférent dans cette conjoncture, ne nous en étant servis, que pour donner une intelligence plus parfaite du tout.



CHAPITRE ONZIÈME.

La maniere de pouvoir rapporter aux Vibrations, & aux Multiplications des longueurs, les raisons données sur les Divisions.

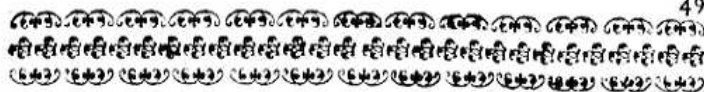
QUE dans la corde proposée, l'on prenne à part les longueurs qui résulteront de chaque division, depuis le nombre, jusqu'au bout de la corde en tirant à droite, pour les disposer de façon que l'on puisse distinguer les Vibrations (supposant que les cordes n'auront d'autre différence entr'elles que dans leurs longueurs) l'on trouvera que les raisons des Vibrations seront conformes à celles des divisions: L'on pourra ensuite diviser une corde en autant de parties qu'il est nécessaire, pour en avoir les raisons des dissonances, où l'on trouvera toujours la même conformité. Voyez *cy-devant*, Chap. III. Art. VI. page 13.

Pour avoir les raisons des longueurs, il n'y a qu'à prendre à part les deux longueurs qui proviendront de deux différentes divisions, pour donner à chacune une mesure commune par le moyen d'un compas; & l'on trouvera que chaque longueur contiendra autant de fois la mesure commune, que les nombres qui marquent les divisions contiendront d'unités, avec cette différence, que la comparaison en sera renversée; je m'explique, si l'on compare ensemble les longueurs qui résulteront des divisions marquées par les nombres 2. & 3. l'on trouvera que la corde 2. contiendra trois fois la mesure, & que la corde 3. ne la contiendra que deux fois; ainsi nous comparons d'un côté 2. à 3. & de l'autre 3. à 2. ce qui seroit la même chose, si le premier nombre de chaque raison ne nous représentoit pas le Son le plus grave; cependant il n'y aura qu'à renverser de cette sorte telle raison que l'on s'imaginera dans les divisions, pour la faire rapporter aux longueurs; mais ce qui nous paroît icy très facile dans la comparaison de deux Sons, devient plus embarrassant à mesure que le nombre en augmente; parce que dans l'Harmonie, de même que dans une quantité continuë, il faut que les sons ou les termes moyens se rapportent à chaque extrême; de sorte que nous ne trouverons pas dans 4. 3. 2. ce que nous trouvons dans 2. 3. 4. en ce que l'Intervalle engendré de la comparaison de 2. à 3 qui est icy le premier, se trouve au contraire le dernier de l'autre côté, & c'est ce qui nous oblige de renverser notre proportion Arithmétique (comme nous l'avons dit ailleurs) en multipliant les deux extrêmes par le moyen, & ensuite l'un des extrêmes par l'autre,

pour rendre à ces Intervalles leur ordre naturel par les nombres 12. 8. 6: En un mot, si l'Harmonie la plus parfaite que l'union des consonances puisse produire, nous est renduë dans les divisions par ces nombres 1. 2. 3. 4. 5. 6. 8. elle ne peut nous être renduë dans la multiplication des longueurs, que par ces nombres 120. 60. 30. 24. 20. 15. c'est pourquoi ceci demande plus d'attention que le reste.

L'on pourroit se servir de cette mesure commune pour trouver sur le champ les raisons des intervalles, compris dans les longueurs prises à gauche de la corde proposée, ou bien sur le renversement que nous venons de remarquer; il n'y a qu'à dire, si la corde 5. comparée à la corde 1. contient 1. dans l'une de ses parties, elle contiendra 2. dans ses deux autres parties, & la corde 1. comparée à 3. doit par conséquent contenir 3. ainsi je vois que ces longueurs prises à gauche, me donnent la *Quinte*, dont la raison est comme 2. à 3. Si je compare ensuite la corde 3. à la corde 2. 3. contenant 2. dans l'une de ses parties, elle contiendra 4. dans les deux autres; & 2. contenant 3. dans l'une, contiendra également 3. dans l'autre; si bien que ces longueurs prises à gauche, nous donneront la raison de la *Quarte* entre 3. & 4. Pareillement, si la corde 3. comparée à la corde 4. contient 4. dans l'une de ses parties, elle contiendra 8 dans ses deux autres parties; & si la corde 4 comparée à la corde 3. contient 3. dans l'une de ses parties, elle contiendra 9 dans ses trois autres parties; ainsi je vois que la raison du *Ton* qui provient de la différence de la *Quinte* à la *Quarte*, est contenuë dans les nombres 8. 9. selon les divisions, & 9. 8. selon les multiplications; cela ne souffre aucune difficulté, & l'on en peut faire la preuve sur toute sorte d'Intervalles.

FIN DU PREMIER LIVRE.



LIVRE SECOND.

De la nature & de la propriété des Accords, & de tout ce qui peut servir à rendre une Musique parfaite.

CHAPITRE PREMIER.

De son fondamental de l'Harmonie, & de sa progression.



OMME nous avons assez fait sentir au premier Livre, Chap. III. Art. I. page 5. ce que c'est que le Son fondamental, & le lieu qu'il doit occuper dans l'Harmonie; nous nous attacherons principalement ici à en déterminer la progression.

On appelle *Basse*, la partie où regne ce Son fondamental, parce qu'il est toujours le plus grave, & le plus bas; & voici comment * Zarlino s'explique sur ce sujet; de même que la terre sert de fondement aux autres éléments, de même aussi la Basse a la propriété de soutenir, d'établir & de fortifier les autres parties; de sorte qu'elle est prise pour la base & pour le fondement de l'Harmonie, d'où elle est appelée Basse, comme qui diroit la base & le soutien. Et après avoir supposé que si la terre venoit à manquer, tout ce bel ordre de la nature tomberoit en ruine, il dit, pareillement si la Basse venoit à manquer, toute la pièce de Musique seroit remplie de dissonances & de confusion; quand donc l'on voudra composer une Basse, il faudra la faire procéder par des mouvemens un peu lents & un peu séparés, c'est à dire plus éloignés que ceux des autres parties, afin qu'elles puissent procéder par des mouvemens conjoints, & sur tout la partie qui fait le Dessus, parce que c'est sa propriété, &c. que l'on confronte ensuite une définition si claire & si juste de cette partie fondamentale de l'Harmonie avec les règles & les exemples de cet Auteur, l'on y trouvera par tout des contradictions qui nous tiennent toujours en doute & en suspend.

Cependant l'on ne peut trop bien établir un principe, sur lequel tout est fondé, & c'est le détruire, que de le perdre un moment de vûë; c'est pourquoy sans nous écarter du principe qui vient d'être

* ZARLINO, Imitationi Harmoniche, terza parte, cap. 38. f. 281. & 284.

proposé, nous y joindrons encore pour l'affermir, celui de la corde entiere, qui renferme dans les premieres divisions, des consonances qui toutes ensemble forment une Harmonie parfaite; de sorte que si nous pouvons donner une progression à la partie que nous represente cette corde entiere, ce ne peut être qu'en la faisant proceder par ces intervalles consonans que nous rendent les premieres divisions de cette corde, ainsi chaque Son s'accordera toujours avec celui qui l'aura précédé, & chacun pouvant porter à son tour un accord pareil à celui que nous avons reçu de ces premieres divisions, nous representera sans difficulté la corde entiere qui est le principe & le fondement de cet accord; & c'est ainsi que nous pouvons définir la proposition de Zarlín à l'égard des intervalles separez, par lesquels il dit, que la Basse doit proceder, puisqu'ils ne peuvent être consonans qu'ils ne soient separez; s'il dit encore qu'ils doivent être lents, ce n'est que par rapport à ceux des autres parties, qui doivent être diatoniques, puisque de cette maniere ces parties superieures peuvent faire plusieurs mouvemens, pour passer d'une consonance à l'autre, pendant que la Basse n'en fera qu'un; quoique dans l'établissement de nos regles, nous faisons proceder chaque partie par des mouvemens égaux pour rendre d'abord les choses plus simples & plus claires, il ne faut point confondre l'Octave dans la progression que nous venons de déterminer à la Basse, puisqu'il n'importe que le Son fondamental soit plus ou moins élevé de plusieurs Octaves, pourvu qu'il se trouve toujours au dessous des autres parties; mais on doit regarder d'abord la Quinte comme l'intervalle qui luy convienne le mieux: En effet on n'entend jamais de cadences finales ou de conclusions de chants, que cette progression n'en soit le premier objet, il n'y a qu'à consulter pour cela ceux qui sont un peu sensibles à l'Harmonie, ils n'entendent jamais une conclusion de chant, de quelque façon que ce soit, qu'ils ne se sentent forcez de faire proceder la Basse par cet intervalle, & ce que nous disons de la Quinte doit s'entendre aussi de la Quarte qui la represente toujours, où l'on remarque que ceux qui ont la voix assez basse descendent naturellement d'une Quinte dans ces sortes de conclusions, au lieu que ceux qui ne le peuvent, montent d'une Quarte; preuve évidente de la force de l'Octave qui se represente toujours dans l'un des Sons qui la forment, & du rapport de la Quarte à la Quinte qui proviennent de la division, où la Quinte est toujours preferée si-tôt que la voix nous le permet, & qui n'est cependant point détruite en luy supposant la Quarte; ensuite pour tenir l'Auditeur dans une suspension agréable, comme la Quinte est compolée de deux Tierces, l'on peut

faire proceder la Basse par une ou plusieurs Tierces; & par consequent par les Sixtes qui representent ces Tierces, reservant toutes les cadences à la Quinte seule, & à la Quarte qui la represente; de sorte que toute la progression de la Basse fondamentale doit être renfermée dans ces consonances; & si la dissonance nous oblige quelquefois à ne faire monter cette Basse que d'un Ton ou d'un semi-Ton, outre que cela provient d'une licence introduite par la *cadence rompue* dont nous parlerons dans la suite; l'on peut remarquer que ce Ton ou ce semi-Ton en montant, & non pas en descendant, sont renversez de la Septième qui se fait entendre pour lors entre les deux Sons qui forment ce Ton ou ce semi-Ton; & l'on vera même dans le troisième Livre, Chap. XI. qu'à l'exception de la cadence rompue, la progression de la Tierce & de la Quarte peut y être sous-entendue.

L'on doit être prévenu en faveur de ce principe, s'il peut se soutenir par tout; aussi ne l'a-t-on pas avancé, sans être certain du succès,



CHAPITRE SECOND.

Des Accords affectez aux Sons fondamentaux, & de leur progression.

Les Sons, ou plutôt les intervalles affectez à la progression de la Basse fondamentale, doivent aussi l'accompagner par tout dans les parties qui s'unissent avec elle, mais avec une certaine discrétion, que nous n'imposons point à la progression de la Basse qui en est le guide: En un mot, l'Accord parfait étant le premier & le seul qui se forme de la division de la corde, doit être aussi le seul qui convienne à chaque Son de cette Basse fondamentale; & si l'accord de la Septième ne peut en être excepté, ce n'est pas à dire que la Tierce ajoutée à un accord parfait, dont celui de la Septième est formé, ne pût être retranchée des accords, sans altérer pour cela la perfection de l'Harmonie; mais la diversité que cet accord y cause en y introduisant une certaine amertume, qui releve en même temps la douceur de l'accord parfait, doit nous le faire souhaiter, bien loin de le rejeter, ne pouvant nous dispenser pour lors de la mettre au nombre des accords fondamentaux, puisqu'il ne détruit point le principe, qui subsiste toujours dans le Son grave de l'Accord parfait.

Pour ce qui regarde d'ailleurs la progression des parties qui contiennent chacune un Son de ces accords, Zarlino nous a déjà fait remarquer qu'elle devoit être diatonique, & cette sujétion luy vient de la progression consonante de la Basse fondamentale; aussi pour peu que l'on connoisse la distance des Intervalles, l'on se sent porté comme malgré soy, à donner à ces parties supérieures cette progression diatonique, d'où se forme une suite agréable d'accords, sans que l'on soit obligé d'avoir recours à aucune autre règle, la nature ayant pris soin d'elle-même de nous conduire à la perfection qui luy convient. Voyez cy-après les Chap. XIX. XX. XXIV. & XXV. Et dans le troisième Livre, Chap. IV. & VI.

Il est bien vray, que lorsqu'on est une fois instruit de ces progressions fixées à chaque partie, l'on est libre de donner à l'une la progression qui convient à l'autre; mais c'est en se réglant toujours sur cette première disposition, & sur cette première suite des Accords fondamentaux, sur tout à l'égard de la Septième, que l'oreille ne reçoit que sous ces conditions; la progression ne pouvant être que diatonique depuis le Son qui la précède, jusqu'à celui qui la

suit; encore faut-il que ces Sons soient consonans, ce qui s'apperçoit dans l'acte d'une cadence parfaite, dont on peut même tirer une preuve à l'égard du lieu que doit occuper cette dissonance dans l'Harmonie, en ce que des deux Sons de la Basse qui nous préparent à une conclusion de chant, celui qui la termine étant sans doute le principal, puisque ce Son final est aussi celui par lequel on commence toute la piece de Musique, étant fondée sur luy, il paroît en quelque façon naturel, que le Son qui le précède en soit distingué par quelque chose qui le rende moins parfait: Car si chacun de ces Sons portoit un accord parfait, l'on peut dire que l'ame n'ayant plus rien à désirer après un tel accord, seroit comme incertaine du choix qu'elle auroit à faire de l'un de ces deux Sons pour son repos, & il semble que la dissonance soit nécessaire icy, pour faire souhaiter avec plus d'ardeur par sa dureté, le repos qui la suit; l'on sent même que la nature s'y interesse, par le choix indispensable que l'on doit faire de la Tierce, qui est la seule consonance qui puisse nous dédommager de la dureté de la dissonance; & cette Tierce mal-gré son imperfection, devient l'unique objet de nos desirs après la dissonance, rendant par ce moyen de nouvelles graces à l'Accord parfait: C'est de-là que la règle de sauver les dissonances a été établie; mais ceux qui n'ont pu sentir qu'il n'y avoit qu'une dissonance mineure, n'ont pu s'imaginer par conséquent, qu'il n'y eût qu'une consonance pour la sauver; c'est cependant une vérité dont il ne sera pas permis de douter dans la suite.



CHAPITRE TROISIEME.

De la nature & de la propriété de l'Octave.

L'Octave qui renferme tous les Sons qui peuvent composer entr'eux des accords fondamentaux, peut y être ajoutée pour en augmenter la perfection: Sans elle, l'Accord parfait & les dérivés subsistent toujours; mais avec elle, ils deviennent plus brillans, en ce que les accords naturels & renversez s'y font entendre en même temps: Dans les Pièces à quatre parties l'on ne peut se dispenser de s'en servir, & dans celles à cinq parties, elle s'accorde parfaitement avec les Sons de l'Accord fondamental de la Septième; en un mot, elle peut-être toujours jointe aux accords, où il ne se trouve qu'une dissonance mineure; sa progression qui doit être diatonique dans les parties superieures, s'assujettit facilement aux regles; d'ailleurs elle détermine la modulation, comme nous le verrons dans la suite.

CHAPITRE QUATRIEME.

De la nature & de la propriété de la Quinte & de la Quarte.

LA Quinte est le premier objet de tous les accords; c'est à dire, l'qu'un accord ne peut subsister sans elle ou sans la Quarte qui la represente; nous avons déjà remarqué les propriétés de ces deux intervalles dans la progression de la Basse; & à l'égard des autres parties, leur progression y est à peu-près la même que celle de l'Octave.

CHAPITRE CINQUIEME.

De la Cadence parfaite, où la nature & la propriété de tous les intervalles se rencontrent.

L'On appelle *Cadence parfaite*, une certaine conclusion de chant, qui satisfait de façon, que l'on n'a plus rien à désirer après une telle Cadence. Nous devons avoir déjà une idée de cette cadence, par le contenu des deux premiers Chapitres, tant à l'égard de la progression de la Basse en descendant de Quinte, ou en montant

de Quarte, que des accords dont elle est composée, qui sont le Parfait, & celui de la Septième; mais la perfection ne se borne pas-là, & l'on y trouve encore que la progression de tous les intervalles y est déterminée par celle des Tierces qui dominent dans les accords, à l'exception de l'Octave & de la Quinte, qui ont été engendrées les premières, & qui ont par conséquent une progression indépendante.

Si nous avons regardé la Quinte comme le premier objet de tous les accords, nous ne devons pas moins attribuer cette qualité aux Tierces, dont elle est composée: l'Octave après avoir engendré la Quinte par sa division, se repose sur elle pour la construction de tous les accords; la Quinte aussi après avoir engendré les Tierces par sa division, se repose sur elles pour la progression des autres intervalles qui suivent en tout la nature & la propriété de ces Tierces; de sorte que la Tierce majeure étant naturellement vive & gaye, tout ce qui est majeur ou superflu doit avoir cette propriété; & la Tierce mineure étant naturellement tendre & triste, tout ce qui est mineur, ou diminué doit suivre également cette propriété. A l'égard de la progression de ces Tierces: Zarlín dit, * que leur extrémité aiment naturellement à se porter vers la partie qui approche le plus de leur être; de sorte que la majeure souhaite de devenir majeure, c'est à dire de monter, & la mineure de descendre, comme cela est évident à tous les habils Musiciens qui ont un juste discernement, parce que la progression qui se fait dans la partie supérieure est d'un semi-Ton: Semi-Ton qui est le sol. (Si je puis m'exprimer ainsi) l'ornement & l'occasion de la belle Harmonie, & de la bonne modulation, laquelle modulation sans son secours seroit presque insupportable. De ces deux progressions différentes, nous tirons celles de tous les intervalles qui peuvent être distinguez en majeurs, superflus, mineurs & diminués, & ce doit être pour nous une regle générale, que tout ce qui est majeur ou superflu doit monter, & que tout ce qui est mineur ou diminué doit descendre.

Ce semi-Ton auquel la progression de tous les intervalles doit se conformer, & qu'il semble que Zarlín propose pour regle générale, est en effet le seul qui convienne aux intervalles majeurs ou superflus; mais les mineurs & les diminués peuvent descendre aussi d'un Ton, conformément à la modulation, & il est assez extraordinaire que Zarlín, après avoir parlé avec tant de succès de ce semi-Ton, l'ait abandonné aux endroits où il se fait sentir le mieux; car si l'on remarque dans le Systeme parfait; que ce semi-Ton se trouve entre l'Octave & le Son qui la précède en montant, que c'est sur cette

* Terza parte, cap. 10. f. 122. cap. 12. f. 119. & 120.

Octave que le repos se détermine, & qu'on ne peut y arriver en montant diatoniquement que par ce semi-Ton; l'on verra que ce Son précurseur de l'Octave ne doit pas avoir moins de part dans l'Harmonie que cette Octave même, puisqu'il faut passer à l'un pour arriver à l'autre. Cependant, quoique Zarlín n'ait pu s'empêcher de dire, qu'il falloit monter de la Tierce majeure & de la Sixte majeure à l'Octave (regle qui ne peut provenir que de la remarque que nous venons de faire) il oublie que le Triton doit participer de cette même règle, il n'en parle qu'en passant, & n'en fait aucune mention dans la Cadence parfaite; les autres dissonances majeures ou superflues, qui proviennent de cette Tierce majeure, toujours formée de ce Son précurseur de l'Octave, sont encore moins dignes de son attention, & tout ce qui peut conformer la progression sans aucune restriction au semi-Ton qu'il propose, est justement ce dont il parle le moins; il est donc à propos de faire voir son aveuglement, par un exemple de la Cadence parfaite, où ce Son précurseur de l'Octave forme une Tierce majeure, d'où dérivent toutes les dissonances majeures qui doivent monter d'un semi-Ton sur cette Octave.

On appelle *Dominante*, la première des deux Notes qui dans la Basse, forment la cadence parfaite, parce qu'elle doit précéder toujours la Note finale, & par conséquent la domine.

La Septième qui provient d'une Tierce mineure ajoutée à son accord parfait, forme non seulement une dissonance avec elle, mais encore avec la Tierce majeure; de sorte que cette Tierce devient dissonante par rapport à cette Septième; la première étant l'origine de toutes les dissonances majeures; & l'autre celle de toutes les mineures, sans aucune exception.

On appelle *Note tonique*, celle qui termine la Cadence parfaite, en ce que c'est par elle que l'on commence & que l'on finit, & que c'est dans l'étendue de son Octave que se détermine toute la modulation.

On appelle *Note sensible*, ce Son précurseur de l'Octave qui forme toutes les dissonances majeures, parce que l'on n'entend jamais l'une de ces dissonances majeures, que l'on ne sente que la Note tonique, où son Octave doivent suivre immédiatement après; c'est pourquoy ce nom convient assez au Son qui fait sentir celui qui est l'objet de toute la modulation.



EXEMPLES.

EXEMPLES.

Après avoir remarqué l'uniformité de ces deux Exemples, à l'exception de la Dissonance mineure qui d'un côté ne descend que d'un semi-Ton, & de l'autre descend d'un Ton, pendant que la Dissonance majeure monte toujours d'un semi-Ton de la Tierce majeure à l'Octave; si l'on retranche la Basse fondamentale, & que l'on mette alternativement à sa place l'une des autres parties, l'on trouvera tous les Accords renversez de ceux-cy, dont l'Harmonie sera toujours bonne, parce que si la Basse fondamentale en est retranchée, elle y est toujours sous-entendue; & les différentes Dissonances qui s'y feront entendre, par rapport à la différente situation de ces parties, suivront indispensablement la progression qui leur est déterminée dans les premiers Accords; la majeure montera toujours d'un semi-Ton sur la Note tonique ou sur son Octave, & la mineure descendra toujours sur la Tierce majeure ou mineure de cette Note tonique; rien n'est plus évident, * & Zarlín même nous en fournit la preuve dans ses Exemples de la fausse-Quinte & du Triton, dont il fait remarquer le renversement sans y songer.

* Tercia parte, cap. 61, f. 293.

Exemple de Zarlín, auquel nous ajoutons la Basse fondamentale.

Si l'on prend à part les deux parties supérieures, l'on y trouvera le Triton marqué par un (A), & la fausse-Quinte par un (B); si on les compare ensuite à la partie qu'il appelle *Basso*, l'on trouvera que le Triton en fait la Sixte majeure, qui monte d'un semi-Ton sur l'Octave; & si on les compare enfin à notre Basse fondamentale, l'on trouvera que le Triton en fait la Tierce majeure, & que la fausse-Quinte en fait la Septième, dont la progression est conforme à notre règle précédente; de sorte que ces différents Accords nous représentent toujours la cadence parfaite, puisque leur progression ne change point, & que le fondement y subsiste toujours, quoique sous-entendu; autrement la Piece de Musique seroit remplie de confusion & de dissonances, * Zarlín le pense quand il le dit, & l'oublie dans l'exécution; s'il dit encore que la progression naturelle de la partie la plus grave dans les cadences parfaites, est de descendre de Quinte; il en donne une Exemple, où la partie supérieure monte toujours de la Tierce majeure à l'Octave (A); dans un autre endroit pendant que cette Tierce majeure de la dominante monte, la Quinte de cette

* Terza parte, cap. 38. f. 252.] [b Cap. 3. f. 251.] [c E. 251.]

même Dominante descend aussi sur l'Octave (B)^d & pendant que cette Quinte descend, la Tierce de cette Quinte qui fait la Septième de la Dominante, descend sur la Tierce (C); de sorte que si nous assemblons ces trois différents Exemples, nous y trouverons notre cadence complète; & pour cet effet nous prendrons son Exemple du Chap. VI. où nous joindrons les parties qui y manquent ainsi.

Ce n'est pas-là l'Harmonie que Zarlín sous-entendoit en cet endroit; & il pretendoit apparemment que l'Accord parfait fût entendu sur le second temps de la Ronde qui fait Quinte avec la Basse fondamentale, parce que la Quarte qui frappe sur le premier temps de cette même Ronde est plutôt dissonante que consonante selon

^d Cap. 6. f. 254. quatorzième & quinzième Mesures.

luy ; mais comment faire entendre l'Accord parfait de la dernière Ronde qui termine la cadence après celui de l'autre Ronde en question ; si la Tierce mineure de celle-cy qui fait Septième contre la Basse fondamentale descend, quelle progression tiendront la Quinte & l'Octave ? Un habile homme doit toujours chiffrer la Basse, sur tout lorsque ses Exemples ne contiennent que deux parties, afin que l'on puisse en juger sagement ; sinon les conséquences que l'on en tire, peuvent souvent être fautes ; mais peut-être que Zarlino n'a point chiffré les Basses, crainte d'y faire remarquer des intervalles qu'il vouloit ignorer, & qu'il vouloit apparemment qu'on ignorât aussi. D'ailleurs, si l'Accord parfait doit être entendu sur chacune des deux dernières Notes de la partie qu'il appelle *Graves* nos premières remarques que nous avons tirées de son raisonnement même, nous prouvent que cela est contre le fondement de l'Harmonie, puisque la basse ne peut procéder diatoniquement sous des Accords parfaits ; ainsi la Quarte qui se trouve dans cet Exemple doit être consonante, en égard à la basse fondamentale ; avec qui cette Quarte fait Octave ; & si elle étoit dissonante, la cadence parfaite ne pourroit plus se faire sentir sur la dernière Note, & cette cadence seroit pour lors *irreguliere*.

E X E M P L E.

Demandez-nous à présent laquelle des deux cadences Zarlino a voulu employer icy ; c'est apparemment la parfaite, puisque toute la Piece roule sur le Ton d'*Ut*, au lieu que cette *Cadence irreguliere* est dans celui de *La*, ou de *Re*, outre qu'il ne fait aucune mention de la cadence irreguliere ; & si elle se rencontre dans les Exem-

ples, ce n'est que dans une suite d'Accords, où il ne l'a fait pas remarquer.

C'est donc de notre premier Exemple que l'on doit tirer toutes les différentes manieres de pratiquer la cadence parfaite, soit à deux, à trois, à quatre, ou à cinq parties ; choisissant telles parties que l'on juge à propos pour les faire entendre ensemble, & mettant indifféremment au dessous de l'une celles qui se trouvent au dessus, n'y ayant que la Basse fondamentale qui ne puisse naturellement changer de lieu, quoique cela soit libre, lorsque le bon goût nous guide, sur tout pour éviter une conclusion parfaite dans une partie supérieure, pendant que la Basse procède diatoniquement ; ainsi l'on trouve l'Harmonie renfermée dans les deux Accords proposés, qui sont le *parfait*, & celui de la *Septième* ; toutes nos règles étant fondées sur la progression naturelle à ces deux Accords.

CHAPITRE SIXIÈME.

De la Cadence rompue.

SI nous changeons la progression de l'un des Sons compris dans le premier accord d'une *Cadence parfaite* ; il est certain que nous en interrompons la conclusion ; aussi est-ce de cette interruption causée par ce changement de progression, que la *Cadence rompue* tire son origine.

Cette *Cadence* ne diffère pas beaucoup de la *parfaite*, puisque l'une & l'autre sont également composées, ou des mêmes accords, ou de la même Basse fondamentale ; si les Accords y sont les mêmes, la Basse fondamentale qui dans la *Cadence parfaite* doit descendre de Quinte, montera diatoniquement dans celle-cy ; & si la Basse fondamentale est la même dans l'une, & l'autre Cadence, l'Accord parfait qui termine la *Cadence parfaite*, sera changée icy en un accord de Sixte, où il faut bien remarquer que ces changemens n'ont lieu que dans les Sons consonans, comme dans le Son fondamental, dans son Octave ou dans sa Quinte, & non pas dans ceux qui forment les dissonances ; de sorte que la Tierce majeure, l'objet de toutes les dissonances majeures montera toujours d'un semi-Ton, & la Septième, l'objet de toutes les dissonances mineures descendra d'un Ton ou d'un semi-Ton, ce qui s'accorde avec nos règles qui regardent la progression des dissonances, & ce qui ne détruit le fondement que dans un principe, si l'accord parfait ny subsiste plus, la Basse fondamentale ne change point, & si celle-cy change, l'ac-

cord parfait vient à son secours ; mais quoy , cette Sixte que nous supposons à la Quinte , ne forme-t-elle pas un accord dérivé du parfait ; & n'avons nous pas remarqué que la septième introduisoit dans la Basse une progression conforme à son intervalle ; ainsi tout subsiste encore , quoique cette dernière cadence ne puisse être admise que par licence , parce que , où l'accord n'y est plus fondamental , ou la progression de la Basse n'y est plus engendrée des consonances , & la liberté que la dissonance nous donne en ce cas , altere la perfection ; mais cette alteration qui n'a rien de dur , loin de déplaire , ne sert qu'à rendre cette perfection encore plus agréable lorsqu'elle s'offre à nous , après avoir été suspendue pour quelque temps.

E X E M P L E S.

The musical examples are arranged in two columns. The left column shows major mode examples, and the right column shows minor mode examples. Each example consists of a staff with notes and labels for intervals and parts.

Left Column (Major Mode):

- Staff 1: Octave (O), Dominante (D), Sixte (S), Sixte maj. (S^{maj}). Labels: Dominante, Sixième Note.
- Staff 2: Septième (S⁷), Tierce (T), Tierce maj. (T^{maj}). Labels: Tierce, Tierce maj.
- Staff 3: Dissonance mineure (D^m), Dissonance majeure (D^M). Labels: Dissonance mineure, Dissonance majeure.
- Staff 4: Tierce majeure (T^{maj}), Note sensible (N^s), Dissonance majeure (D^M). Labels: Tierce majeure, Note sensible, Dissonance majeure.
- Staff 5: Quinte (Q), Octave (O).
- Staff 6: Dominante (D), Note tonique (N^t). Labels: Dominante, Note tonique.
- Staff 7: Basse fondamentale (B^f), Cadence rompue dans le Mode majeur (C^r^{maj}).

Right Column (Minor Mode):

- Staff 1: Octave (O), Sixte mineure (S^m). Labels: Sixte mineure.
- Staff 2: Dissonance mineure (D^m), Tierce mineure (T^m). Labels: Dissonance mineure, Tierce mineure.
- Staff 3: Dissonance majeure (D^M), Octave (O).
- Staff 4: Quinte (Q), Octave (O).
- Staff 5: Dominante (D), Note tonique (N^t).
- Staff 6: Basse fondamentale (B^f), Cadence rompue dans le Mode mineur (C^r^{min}).

Que l'on compare ces Exemples avec ceux de la Cadence parfaite , on n'y trouvera d'autre différence que celle de la Quinte à la Sixte , dans les parties marquées par un (A) ; que l'on mette ensuite

la partie (A) de ces derniers Exemples au dessous de la Basse fondamentale ; l'on n'y trouvera plus qu'un accord de Septième , & un Parfait , selon notre première proposition , & c'est de cette manière que la Cadence rompue se pratique le plus souvent.

L'on peut renverser toutes ces parties , & en prendre à part 2, 3, ou 4 ; en se souvenant de n'employer la Basse fondamentale pour le Dessus , qu'autant que le bon goût le permet , & que la Cadence rompue ne peut se faire sentir que dans la transposition de la Quinte à la Sixte , c'est à dire , en mettant la Sixte à la place de la Quinte qui se trouve dans l'Accord parfait qui termine la Cadence parfaite , puisque toutes les autres parties sont conformes dans l'une & l'autre Cadences.

Remarquez que lorsque la partie (A) sert de Basse , on entend dans les Accords , l'Octave de la Tierce , préférablement à celle de la Basse , parce que cette Tierce suppose pour lors le véritable Son fondamental , dont la réplique ne peut déplaire , au lieu que dans une suite d'Harmonie parfaite , l'Octave de la Tierce préférée à celle du Son fondamental deviendroit défectueuse ; ce n'est pas à dire qu'on ne puisse mettre icy l'Octave de la Basse , au lieu de celle de la Tierce , mais il faut être auparavant bien assuré de ce que l'on fait , parce que cette Octave ne peut guère s'y faire entendre , sans tomber dans des fautes grossières , où le jugement est pour lors nécessaire ; & il ne faut jamais s'écarter du principe , qu'on ne le connoisse à fond.



CHAPITRE SEPTIÈME. *

De la Cadence irreguliere.

AU lieu que la *Cadence parfaite* se termine de la dominante à la Note tonique ; celle-cy au contraire se termine de la Note tonique à la dominante , d'où nous luy donnons le nom d'*irreguliere*.

L'Accord parfait est seul affecté aux Notes de la basse fondamentale , dont se forment toutes les Cadences ; mais la même raison qui nous a fait alterer le premier Accord parfait des deux précédentes Cadences par l'addition d'un nouveau Son , d'où provient la dissonance ; ne pourroit-elle pas nous servir aussi à l'égard de celle-cy. Si nous avons prévu que la dissonance convenoit à la première Note d'une Cadence ; nous ne croyons pas qu'il faille icy la fuir plutôt que de la chercher , lorsque nous n'avons que cette occasion pour l'employer.

Cette dissonance que nous ajouterons icy , ne sera point - elle contre le Son fondamental ; ce sera une Sixte qui est consonante , mais qui formera dissonance avec la Quinte de ce Son fondamental ; & s'il semble que nous nous contredisions en cette occasion , vû que nous avons avancé que la septième étoit la source de toutes les dissonances ; l'on verra néanmoins que l'Accord dissonant formé de cette Sixte ajoutée à l'Accord parfait , n'est autre que celui de la grande Sixte renversée de celui de la Septième. Voyez *Livre premier*, Chap. VIII. Art. IV. page 39.

Il est vray que la dissonance ajoutée icy ne suivra pas la progression naturelle à la septième , en quoy le terme d'*irregulier* peut luy convenir aussi-bien qu'à la Cadence où elle a lieu ; mais si l'on se souvient de ce que nous avons dit au sujet de la Dissonance mineure également formée de la Septième & de cette Sixte ajoutée , laquelle semble n'être engendrée que pour adoucir l'imperfection de la Tierce , sur laquelle cette Dissonance va mourir ; l'on trouvera encore icy la vérité de cette remarque ; cette Sixte ajoutée se suivant en montant sur la Tierce , au lieu que la Septième s'y fauve en descendant. Nous expliquons la raison de cette différence au Chap. XVIII.

Comme c'est le propre de la quatrième Note de porter un accord de grande Sixte , & que celui de la Note tonique est de porter le parfait ; on peut prendre le change en cette occasion , en formant encore cette *Cadence irreguliere* de ces deux dernières Notes.

EXEMPLES.

* ce chapitre est donné d'une autre manière page 3 du supplément à la fin du Livre.

EXEMPLES.

The image contains two musical examples of irregular cadences. Each example consists of two staves. The left example is for the major mode (Mode maj.) and shows a cadence with an added sixth (Sixte ajoutée) and a minor third (Tierce min.). The right example is for the minor mode (Mode min.) and shows a cadence with a major third (Tierce maj.). Both examples show the progression of notes in the bass and the resulting dissonance.

Pour que la Note qui termine cette Cadence puisse passer pour Dominante , il n'y a qu'à luy donner toujours la Tierce majeure : la différence du Mode ne pouvant paroître pour lors que dans la Tierce de la Note tonique , qui doit précéder en ce cas la Dominante.

Le Sr Maffon qui ne parle point comme nous de cette Cadence , en donne cependant un Exemple , mais par renversement , & dans des Accords dont il ignore l'origine ; car il traite de *Triton* (A) ce qui n'est au fond qu'une *Quarte* , qui se trouve alterée par rapport à la Modulation ; mais bien plus , ce qui n'est qu'une Sixte à l'égard de la Basse fondamentale.



E X E M P L E

Du *S. Masson*, où l'on connoitra par le moyen de la Basse fondamentale que nous y ajoutons, que la Cadence irreguliere y est renversée.

Basse fondamentale ajoutée.

Au reste, cette Sixte ajoutée peut toujours être retranchée de l'Accord parfait, puisque nous ne l'a devons qu'au bon goût; mais la diversité qu'elle cause, la facilité qu'elle apporte dans une composition à 4, à 5, & à 6 parties, & les chants agreables qui en naissent, doivent nous la faire souhaiter, plutôt que de la rejeter, & nous ne pouvons que louer ceux qui l'ont pratiquée les premiers.

Il étoit à propos de parler de ces trois Cadences avant toute chose, pour prouver que l'Harmonie ne consiste que dans l'Accord parfait & dans celui de la Septième, puisque toute la diversité qu'on peut y apporter ne provient que du renversement de ces Accords, pouvant encore faire entendre le Dissonant par supposition ou par emprunt; mais la progression est toujours conforme à celle que nous luy avons donnée dans ces dernières Cadences, sur tout à l'égard des parties qui sont dissonance entr'elles; & si-tôt que l'on connoit l'origine d'un Accord dissonant, il n'est pas difficile de sçavoir celui qui doit le suivre; de quelque maniere que la Basse soit disposée pour ce qui est de l'Accord consonant, sa route est moins limitée, & quand on sçaura ce que c'est que moduler, sur quelles Nottes d'un Ton les Accords dérivez doivent se faire, com-

ment l'on prepare & l'on sauve les Dissonances, & à quelles sortes de progressions de la Basse le tout doit se conformer, l'on verra combien la connoissance de ces trois précédentes Cadences est nécessaire, puisque les différentes progressions de toutes les Dissonances y sont renfermées.

CHAPITRE HUITIÈME.

De l'Imitation des Cadences par renversement.

Lorsque l'on veut imiter une Cadence par renversement, il faut en retrancher ordinairement la Basse fondamentale, & prendre pour Basse, telle autre partie que l'on juge à propos en diversifiant même la progression des Sons qui ne font point dissonance entr'eux, comme le Son fondamental & la Quinte, ce qui est expliqué au troisième Livre de ces différentes parties qui forment chacune à leur tour, la Basse ou le Dessus: L'on tire toute la mélodie imaginable, l'on diversifie l'Harmonie, en faisant rencontrer dans la Basse un Son contenu dans l'Accord fondamental, au lieu du Son fondamental même, & l'on trouve sous ses pas une suite innombrable de chants & d'accords, dont on forme à son gré une Piece de Musique, qui reveille l'Auditeur à tout moment par la diversité que cause ce renversement. Ceux qui ont été sensibles à ce renversement, ne l'ont point puisé dans son origine, leurs regles & leurs Exemples en font foy, autant d'accords différents, autant d'Exemples différens, & autant de regles différentes; celui-cy dit que la Septième se sauve par la Tierce, par la Quinte, par l'Octave, par la Sixte; celui-là dit que la fausse-Quinte se sauve par la Tierce, par la Quatre, par le Triton, par la Neuvième, soit en descendant, soit en montant, soit en tenant ferme; enfin, c'est ainsi que l'on rend les sciences obscures, en citant chacune de leur partie en particulier, lorsqu'elles peuvent être renfermées dans un tout simple & intelligible. Si la dissonance de la Septième peut être distinguée en fausse-Quinte, en Seconde, en Neuvième ou en Onzième, & si elle peut se sauver par des intervalles différens, cela ne provient que de la différente progression de la Basse, qui en passant sur des Sons dérivez d'un Accord fondamental, donne une forme différente aux intervalles, par rapport à la comparaison que l'on en fait avec ces Sons dérivez; mais les Accords sont toujours les mêmes, quoique disposés différemment, & leur progression ne change point; si l'intervalle change en apparence, qu'on le rapporte à son

fondement, il fera toujours le même; les Basses fondamentales que nous avons soin de mettre au dessous de tous nos Exemples, en font une preuve certaine, ne s'agissant que de rendre les choses sensibles, comme nous espérons de le faire.

CHAPITRE NEUVIÈME.

De la maniere d'éviter les Cadences, en les imitant.

C'est déjà éviter les Cadences, que de ne les imiter qu'en partie; mais nous nous servons plus précisément du terme d'*éviter*, dans les accords où il est permis d'alterer ceux dont se forment les Cadences. Cette maniere est infinie, quoiqu'on puisse la réduire à un principe tres-simple, selon l'explication suivante.

L'accord consonant peut être alteré par l'addition d'une Tierce, qui y introduit la dissonance de la Septième; & le dissonant peut l'être en rendant mineure la Tierce qui se trouve naturellement majeure dans les Dominantes, pouvant ainsi conduire une assez longue suite de chant & d'Harmonie, sans y introduire aucune conclusion.

Il faut remarquer avant toute chose, que nous ne donnons le nom de *Tonique* qu'aux Notes qui portent l'Accord parfait, & celui de *Dominante* qu'à celles qui portent l'accord de la Septième; que la Note tonique ne peut paroître qu'après une Dominante dont la Tierce est majeure, & dont cette Tierce fait la fausse-Quinte avec la Septième, que si la Tierce de cette Dominante n'est point majeure, & que les intervalles de la fausse-Quinte ou du Triton n'y aient point lieu entre la Tierce & la Septième, elle ne peut être suivie que d'une autre Dominante; qu'ainsi il est à propos de distinguer ces Dominantes en appelant *Dominantes toniques*, celles qui contiendront dans leur accord de septième un intervalle de fausse-Quinte ou de Triton, & simplement *Dominantes*, celles où ces intervalles ne paroîtront point; de sorte que par la différente construction de ces accords de Septième, l'on distinguera d'abord une Cadence de son imitation, & l'on saura si la Note qui suit est tonique, & par conséquent l'accord que chaque Note doit porter, ne s'agissant icy que des Accords fondamentaux, dans la progression fondamentale de la Basse.

Si nous commençons à présent par la Cadence parfaite, nous en tirerons d'abord un principe certain, qui est que dans toute progression de Quinte en descendant, ou de Quarte en montant (ce

qui est la même chose.) Le premier Son peut & doit même porter un accord de Septième; si la fausse-Quinte ou le Triton n'ont point lieu entre la Tierce & la Septième de cet accord, il est certain que le Son suivant ne sera point Note tonique, donc il faudra qu'il porte encore un accord de Septième, & ainsi consecutivement jusqu'à ce que l'un de ces intervalles s'y rencontre, entre la Tierce & la Septième, ou pour lors la Note sensible déterminera que la Note tonique doit suivre, en remarquant que si nous sous-entendons un accord de Septième dans le premier Son d'un intervalle de Quinte en descendant, cette progression doit être également sous-entendue après un accord de Septième, excepté qu'on ne veuille imiter en ce cas la Cadence rompue, ou quelques licences dont nous parlerons dans la suite: Au reste le nombre de ces accords de Septième & des intervalles par où la Basse doit passer en pareil cas, n'est borné que par la Modulation.

EXEMPLE.

The musical example consists of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The bottom staff shows a sequence of notes labeled A, B, and C, with a '7' above each, indicating a seventh chord. The text 'Basse fondamentale' is written below the bottom staff. The notes A, B, and C are positioned above the staff, and the '7' is positioned above the notes. The text 'Note tonique' is written to the left and right of the bottom staff.

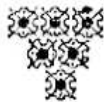
Les Notes A, B, C. portent chacune un accord de Septième, où l'on trouve même progression, d'A à B, de B à C, que de C. à la Note tonique, ainsi A, B, & B, C nous représentent une espèce de Cadence parfaite, qui est évitée par la Tierce mineure qui se trouve dans leurs accords de Septième, & qui se fait sentir à C, par la Tierce majeure, qui introduit un intervalle de Triton, où se détermine la conclusion sur la Note tonique; l'on peut pousser plus loin cette maniere d'éviter la Cadence parfaite, en changeant pour lors de Ton, & rendant par conséquent Dominante, la Note tonique, en y ajoutant une Septième; si la Septième qu'on y ajoutera

n'introduit point l'intervalle de fausse-Quinte ou de Triton; cette Note tonique deviendra simplement Dominante, sinon elle deviendra Dominante tonique, le tout étant libre lorsqu'on est guidé par une bonne modulation; c'est en la rendant Dominante tonique que l'on introduit le genre chromatique dans l'Harmonie; nous en parlerons au troisième Livre.

La Cadence irrégulière ne peut s'éviter dans le premier accord, parce qu'on ne peut changer du mineur au majeur, ou du majeur au mineur, la dissonance qu'on y entend; mais on l'évitera dans le second accord, en y ajoutant une Sixte ou une Septième, ce qui prépare une autre Cadence, qu'il est encore permis d'éviter, & ainsi de suite.

La Cadence rompue s'évite de même que la parfaite, avec la différence, que si l'on change la Tierce majeure de la première Note en mineure, l'on ne peut rendre Dominante tonique la Note qui suit, & il faut être même capable d'un juste discernement lorsqu'on veut la rendre telle, de quelque façon qu'elle ait été précédée dans cette Cadence.

L'on peut encore éviter la Cadence parfaite, & la rompue dans leur imitation même, en ajoutant une Sixte au lieu de la Septième à toutes les secondes Notes de ces Cadences, pourvu que la Quinte s'y trouve préparée par l'Octave, ou par la Tierce de la Note précédente, parce que la Quinte représente pour lors le son aigu de la dissonance. L'accord qui résulte de cette Sixte ajoutée, étant celui de la grande Sixte, qui est renversée de celui de la Septième, il peut en provenir une Cadence irrégulière, ou par renversement, une imitation d'une Cadence parfaite ou rompue, évitée.



EXEMPLE DU TOUT.

Ces quatre parties peuvent se jouer séparément de l'Inclus ou de l'Exclus.

B. B. continué. B C D E Z R S T

Bass fond. A A A B C D E F G H I L M N O P Q X S T U

A. A. A. D. E. F. S. T. Cadences parfaites évitées, en ce que la fausse-Quinte ny le Triton ne se trouvent point dans le premier accord, entre la Tierce & la Septième de la Note qui est à la Bassé fondamentale.

B. C. O. P. R. S. Cadences rompus évitées par une Septième ajoutée à la seconde Note de la Bassé fondamentale, c'est à dire aux Notes C. P. & S.

B. C. R. S. Cadences parfaites évitées par une Sixte ajoutée à la seconde Note de la Bassé-continué.

C. D. Cadence rompue évitée, en ce que la fausse-Quinte ny le Triton ne se rencontrent point dans le premier accord de la Bassé fondamentale, & que la Septième est ajoutée à l'Accord parfait de la Note D.

D. E. S. T, suite ordinaire de la Cadence évitée dans la Basse-continuë.

F. G. Cadence irreguliere évitée par une Septième ajoûtée à la Note G. Il se trouve icy quelques licences dont nous parlerons au Chap. XIII. Et souvenez-vous, en attendant, que si l'on faisoit servir de Basse la partie Y, il faudroit faire passer celle qui est au dessous sur le guidon Z, plutôt que sur la Note qui se trouve dans le même temps.

A, B, G, H, I, L. La Tierce majeure de la premiere Note renduë ensuite mineure introduit une fausse-Quinte dans l'accord suivant, qui rend les Notes B, H, L. Dominantes toniques, de Notes toniques qu'elles devoient être; c'est ainsi que se pratique le genre Chromatique, dont nous ne parlerons qu'au Livre suivant. Voyez, en attendant l'une des parties superieures qui descend en cet endroit par semi-Tons.

E. F. Cadence parfaite évitée sur la Note E. par une Tierce mineure, & sur la Note F. par une Sixte ajoûtée; au lieu qu'il est plus naturel d'y ajoûter la Septième, sur tout lorsqu'elle s'y trouve preparée.

N. O, P. Q. Licences dont nous parlerons ailleurs.

M. N, Deux Accords parfaits consecutifs dans une progression consonante de la Basse.

L. M, T. V, Cadences parfaites.

X, Il est à propos de transporter quelquefois les parties une Octave plus-haut, ou plus-bas, pour les remettre dans leur portée naturelle; pourvu que cela n'introduise pas deux Octaves, ny deux Quintes de suite.

L'on peut faire servir chaque partie de Basse, en retranchant la fondamentale, où l'on trouvera les differentes progressions d'accords qui proviennent du renversement des fondamentaux, ayant eu soin de les chiffrer sur chaque partie.

Une Musique remplie de tant de dissonances consecutives ne seroit pas des plus agréables, n'étant tombé dans ce défaut, que pour renfermer ce que nous avions à dire dans un petit Exemple, dont la modulation n'est pas même trop reguliere; mais il n'est pas encore temps d'en parler.

Rien n'est plus facile que de pratiquer les Accords consonans, puisqu'il faut que la progression de la Basse y soit toujours consonante, excepté dans de certains changemens de Ton, où l'on peut transgresser cette regle à l'égard des seuls Accords consonans renversez, & dans une seule progression de deux Notes, ce que la modulation nous apprendra avec le temps; la pratique des dissonances n'est

n'est guere moins facile, puisqu'il par le moyen d'une Basse fondamentale, l'on juge sur le champ de leur suite; outre que sans cette Basse, l'on sçait que les mineurs doivent descendre, & que les majeurs doivent monter, à l'exception du Chromatique & de la Cadence irreguliere; ce qui est aisé à distinguer par les regles que nous en donnons: De plus, nous faisons voir par des Exemples courts & simples dans le Livre suivant, toutes les differentes manieres de les pratiquer; & quand on possède une fois les Regles fondamentales de l'Harmonie, on en tire tout le chant que l'on peut s'imaginer, sur lequel on arrange sans peine les accords qui luy conviennent. Dans des Pieces à 2, & à 3, parties, l'on choisit les consonances ou les dissonances qui sont les plus propres au sujet, ou au beau chant que l'on veut faire regner dans les parties, & l'on n'ignore jamais les Sons qui pourroient rendre complets les Accords que l'on met en usage; défaut de connoissance qui a donné lieu à de fausses regles, qui ont souvent jeté dans l'erreur des Maîtres, qui passent cependant pour habiles, lorsqu'ils ont voulu remplir les Accords ou chiffrer les Basses-continuës.

CHAPITRE DIXIEME.

Des Accords par supposition, avec lesquels on peut encore éviter les Cadences en les imitant.

Pour sçavoir ce que c'est qu'*accord par supposition*, il faut être persuadé auparavant des bornes prescrites aux Accords. Or il est certain, que si tous les Accords se forment de la Quinte & des Tierces; (comme nous l'avons remarqué au premier Livre, Chap. VII. & VIII.) ils doivent être par conséquent divisez par Tierces, selon la division naturelle de la Quinte; & si les deux Sons de l'Octave servent de termes à tous ceux qui peuvent former une Harmonie parfaite, puisque les Sons qui excèdent les termes de cette Octave, ne sont que la replique de ceux qui sont renfermez dans son étendue; donc elle doit servir de bornes à tous les Accords: De plus, le fondement de l'Harmonie subsistant dans le Son grave de l'Accord parfait, nous voyons qu'il y subsiste toujours, quoiqu'on y ajoûte une Tierce pour en former l'Accord & la Dissonance de la Septieme, d'autant mieux que cette Dissonance n'excede point les bornes de l'Octave, & que son addition ne détruit point la division proposée: Mais si l'on y ajoûtoit encore une Tierce, le fondement de l'Harmonie y seroit pour lors confondu; car son rapport avec

cette quatrième Tierce ne se distingueroit plus de celui qu'il auroit avec le Son compris dans l'étendue de son Octave, dont cette dernière Tierce n'est que la répétition ; si bien que la division des Accords par Tierces, y seroit encore interrompue, puisqu'une Neuvième ou une Onzième nous représenteroient toujours une Seconde ou une Quarte ; & supposé qu'on ne voulut avoir aucun égard à cette représentation, en ne considérant ces intervalles que comme Neuvièmes & Onzièmes ; quel en seroit pour lors le principe, puisqu'ils excèdent les bornes de l'Octave qui est le principe, ou (selon Zarlín) la mère, la source & l'origine de tous les intervalles.

Si l'on peut donc ajouter un cinquième Son à l'Accord de la Septième, ce ne peut être qu'au dessous & non au dessus, ou pour lors ce Son ajouté supposera le fondamental qui se trouvera immédiatement au dessus de luy ; de sorte que nous ne chercherons point le principe dans l'Octave de ce Son ajouté, mais dans celle du Son fondamental qu'il suppose ; & c'est ainsi que nous pourrons rapporter exactement la progression de ces derniers Accords à celle des précédens. L'Accord de la Septième qui s'y trouve toujours depuis le Son fondamental supposé, pourra se renverser de même qu'au paravant ; mais le Son ajouté ne pourra jamais changer de lieu, il occupera toujours le grave, pendant que les autres profiteront du renversement, dont ils peuvent participer entr'eux, * comme étant contenus dans les bornes prescrites par l'Harmonie ; ces derniers suivront leur progression naturelle dans le Mode qu'ils représenteront, & le Son ajouté s'évanouira, en se réunissant avec eux ; de sorte qu'il ne peut être regardé que comme surnuméraire, puisque l'Harmonie fondamentale y subsiste toujours sans luy, & que la progression des Accords n'y est point altérée.

* Voyez Livre premier, Chap. VIII. Art. III. IV. & V.



E X E M P L E.

Taille qui représente la B. 1. dans les Accords par supposition.

Basse des Accords par supposition.

Basse fondamentale.

Remarquez, 1°. Que les Sons de la Basse fondamentale ne portent que des Accords parfaits ou de Septième, & que leur progression est conforme à celles des Cadences parfaites (B) rompus (C) ou irrégulières (D.)

2°. Que les Sons de cette Basse se trouvent au dessus de ceux de l'autre Basse dans les Accords par supposition, qui sont chiffrés par un 9, un 5x, un 7x, & un 4; car si on les mettoit au dessous, il faudroit absolument retrancher des Accords les Sons de l'autre Basse, pour que l'Harmonie pût subsister dans sa perfection, sans choquer l'oreille.

3°. Que les Sons de cette Basse fondamentale forment l'Unisson dans les Accords par supposition avec ceux de la Partie qui la re-

présente en ce cas, où l'on ne trouve entre celle-cy & les autres Parties supérieures, que des Accords de Septième tous divisés par Tierces, dont la progression est conforme à celle que nous leur avons prescrite.

4°. Et finalement, que l'Accord de la Onzième, chiffré par un 4. étant extrêmement dur dans sa composition ordinaire, on en retranche presque toujours les Sons moyens, en conservant seulement les deux principaux, qui sont le Fondamental & la Septième, & quelquefois encore la Tierce mineure ou la Quinte, auxquels on substitue un nouveau Son qui se met une Quinte au dessous du fondamental, & qui fait par conséquent la Onzième, & non pas la Quarte avec la Septième du fondamental; c'est pourquoy l'on peut appeler cet Accord heteroclite, en ce qu'il n'est point divisé comme les autres; suivant d'ailleurs la propriété des Accords par supposition qui ne se renversent point: Cependant on le remplit quelquefois de tous les Sons qui le composent.

E X E M P L E.

The musical example consists of five staves. The first three staves are in treble clef with a 5/4 time signature. The fourth staff is labeled 'Taille' and the fifth 'Basse par supposition'. The bottom staff is labeled 'Basse fondamentale'. The music consists of a sequence of chords and intervals, with some notes marked with 'A' and '6'.

L'on voit icy que le Son de la Basse par supposition, marqué d'un (A) suppose celui de la Basse fondamentale ou de la Taille, marqué de même, & que les parties supérieures y forment entr'elles un Accord de Septième qui suit sa progression naturelle.

L'on peut confronter cet Accord avec celui de l'autre Exemple, marqué aussi par un (A), où nous ne nous sommes point attachés à mettre dans la Taille le Son qui se trouve dans la Basse fondamentale, par rapport à la progression diatonique des parties; mais on pourra y remarquer la différence que nous en avons faite, & la raison pour laquelle nous l'appellons heteroclite.

Il est facile de juger par les Exemples que nous venons de donner de ces Accords par supposition, que les Cadences parfaites, rompues ou irrégulières y sont supposées, & que de cette manière on peut les éviter en les imitant. Voyez encore ce que nous en dirons au Troisième Livre, Chap. XXXII.

CHAPITRE ONZIÈME.

De la Quarte & de la Onzième.

IL est à propos de faire icy la différence de la Quarte à la Onzième; le dernier intervalle qui n'a point encore été connu sous ce nom, ayant toujours été confondu dans celui de la Quarte; c'est de-là que les opinions ont été partagées, les uns voulant que la Quarte fut consonante & les autres dissonante; les premiers suivant l'ordre des raisons, ne pouvoient s'imaginer qu'elle fut dissonante; les autres dans la pratique, ont eu peine à la traiter comme consonante; & si l'on ne s'est pas accordé, ce n'est que faute de s'entendre.

Premièrement, * Zarin la traite de consonance dans la pratique, il en donne des Exemples, rapporte l'autorité des Grecs, & plus fortement celle des raisons; il veut même que deux Quartes de suite fassent à peu-près le même effet que deux Quintes, parce que (dit-il) la Quarte est une consonance parfaite, & de plus (selon nos remarques) elle est renversée de la Quinte; il n'ajoute point ces dernières paroles, mais il le prouve dans ses Exemples sans y songer, outre qu'il en fait mention dans ses Démonstrations Harmoniques; & n'est-ce pas en faire sentir toute la force, lorsqu'il dit que les Grecs modernes de son temps se servoient de la Quarte dans les parties les plus graves, sans mettre aucune autre consonance

* Terza parte, cap. 60. h. 10. f. 131. 132. 133. & 134. Cap. 5. f. 177. & 178.
 † Ragionam. secundo det. s. f. 81. & 82.

pour *base*, où je vous prie de remarquer qu'il ne peut s'empêcher de reconnoître une *base* dans l'Harmonie, & qu'il témoigne la souhaiter lorsqu'il ne l'entend point; ce n'est donc qu'en sous-entendant cette *base*, qui subsiste toujours dans le Son grave de la Quinte, que nous pouvons prouver que les Accords renversez sont agreables à l'oreille.

Il cite encore la Onzième comme repliche de la Quarte, & la Neuvième comme repliche de la Seconde; en quoy il est certain que chaque intervalle a sa repliche double, triple, quadruple, &c. comme nous l'avons déjà dit plusieurs fois; mais il ne faut pas confondre ceux dont les proprietéz sont différentes. Si l'on a scû faire la difference de la Seconde à la Neuvième, pourquoy ne pas faire celle de la Quarte à la Onzième, qui est bien plus grande? La Seconde & la Neuvième sont deux dissonances, au lieu que la Quarte est consonance, & la Onzième dissonance; la Seconde provient du renversement d'un Accord fondamental; la Neuvième au contraire se forme d'un Son ajouté à cet Accord fondamental, & ne peut se renverser, elle se prepare & se sauve différemment que la Seconde, & voilà ce qui nous oblige d'en faire la distinction; pareillement la Quarte provient du renversement de l'Accord parfait, & comme consonance, sa progression n'est point limitée; la Onzième au contraire se forme d'un Son ajouté à l'accord de la Septième, ne peut se renverser, doit être preparée & sauvée; & de plus les raisons nous en donnent une autre preuve, comme nous l'avons remarqué au premier Livre, Chap. VIII. Art. IV. page 39. tout cela ne suffit-il pas pour nous convaincre de la distinction que l'on doit faire de ces intervalles, par rapport aux differens Accords qui en sont composez, sans s'attacher au rapport qu'ils ont entre eux, lorsqu'on les considere en particulier; car c'est le nom de l'intervalle qui détermine toujours un Accord premier dans son espece, lequel n'est composé que des Sons contenus dans l'étendue de cet intervalle, tels sont les accords de Septième, de Neuvième & de Onzième, ces deux derniers noms étant sous-entendus dans les accords de Quinte superfluë & de Septième superfluë; Donc la Quarte qui ne peut se trouver que dans un accord renversé, où elle represente la Quinte, est consonante; & la Onzième qui détermine un accord premier dans son espece, dont les Sons qui le composent doivent être contenus dans l'étendue de cette Onzième, est pour lors dissonante; & si nous la chiffrons d'un 4, c'est pour suivre en cela l'usage ordinaire.

CHAPITRE DOUZIÈME.

Des Accords par emprunt, avec lesquels on peut éviter les Cadences parfaites, en les imitant.

Nous avons déjà fait sentir au premier Livre, Chap. VIII. Art. VII. page 41. que l'Accord de la Septième diminuée & ses derivez empruntoient leur fondement du Son grave de l'accord de la Septième d'une Dominante tonique; & pour en juger plus sagement, il n'y a qu'à confronter la progression des Accords contenus dans les deux Exemples suivans, où l'on ne trouvera de difference que dans la progression du Son qui emprunte son fondement du grave de la Septième, parce qu'il est obligé de suivre la progression déterminée à la dissonance qu'il forme.

Voyez les Exemples cy-après.



EXEMPLES.

Cadence parfaite dans le Mode mineur.

Cadence parfaite dans le Mode mineur
civité par emprunt.

Diffon. min. Tierce.

Diffon. min. Tierce.

Tierce. Octave.

Diffon. maj. intro-
duite par l'emprunt. Tierce. Octave.

Notte sensible
ou
diffonance maj. Octave.

Notte sensible
ou
Diffon. maj. Octave.

Basse qu'il
faut compa-
rer à celle
qui emprunte
son fondement.
7 6
Dominante

Diffon. maj. intro-
duite par l'emprunt
ou cette Sixième
Notte fait de la
Dominante. 2x 4
Dominante

Dominante
Basse fondamentale. Notte ton-
nique.

Mediane }
Basse par }
supposition.

Notte ton-
nique. }
Basse par }
supposition.

1^o. Si l'on renverse les quatre Parties supérieures de part & d'autre, l'on y trouvera la même conformité qui s'y rencontre à présent, dont la différence ne consistera que dans la sixième Notte qui emprunte son fondement de la Dominante.

2^o. Nous avons marqué la Tierce avec un Guidon dans la partie où l'Octave est marquée avec une Notte, & de l'autre côté nous avons fait le contraire, pour faire remarquer par la Notte, la progression la plus naturelle du Son qui se trouve dans le premier Accord,

Accord, & par le Guidon, la liberté que l'on peut prendre de changer cette progression; mais le fond de l'Harmonie n'en est point altéré pour cela, comme nous l'expliquerons plus amplement au troisième Livre.

3^o. Dans le renversement que l'on peut faire de ces Accords, il faut remarquer que les Sons qui occuperont le grave seront toujours les mêmes de part & d'autre, comme cela se voit dans les deux Basses par supposition, avec chacune desquelles les quatre Parties supérieures forment des Accords par supposition, toute leur différence ne consistant que dans l'emprunt de la dominante par la sixième Notte; c'est pourquoy ces Accords sont arbitraires dans les Tons mineurs seulement, dépendant du bon goût des Compositeurs de les appliquer à des sujets convenables, comme nous le verrons dans la suite.

CHAPITRE TREIZIEME.

Regle pour la progression des Diffonances, tirée de celle des Accords fondamentaux.

Nous avons déjà remarqué que les Diffonances se distinguoient en deux genres, selon la qualité des Tierces, dont elles sont engendrées, & qu'elles en suivoient en même temps les propriétés, c'est-à-dire, que les majeurs montoient, & que les mineurs descendoient; mais nous remarquons encore dans la suite naturelle des Accords, que la Diffonance mineure y est toujours précédée d'une Consonance, qui forme elle-même cette Diffonance sans changer de lieu, demeurant toujours sur le même degré où elle avoit été entendue comme consonante, ce qui nous oblige de fixer non seulement la progression de cette Diffonance par rapport à ce qui doit la suivre, mais encore par rapport à ce qui doit la précéder, ce que nous appelons *sauver & préparer*. Dans la progression la plus parfaite de la Basse, qui est celle de Quinte en descendant, la Tierce prépare & sauve la Diffonance, qui (comme l'on sçait) est la Septième selon l'Harmonie fondamentale, & dans les progressions de Tierce & de Septième en descendant, la Quinte & l'Octave préparent & sauvent cette diffonance, bien que selon l'Harmonie naturelle, la Tierce soit la seule consonance qui puisse sauver cette diffonance; mais dans les progressions opposées à ces premières, c'est-à-dire, en faisant monter la Basse par les mêmes intervalles que nous venons de la faire descendre, la Septième ne peut être préparée; donc la

Règle de préparer les dissonances ne doit point être générale, si la Septième peut être entendue dans ces dernières progressions, sans offenser l'oreille.

Pour ce qui est de la Dissonance majeure, bien qu'elle ait toujours lieu avec la mineure, on ne doit pas néanmoins les confondre ensemble; Pour *sauver* l'une, il faut la faire monter; & pour *sauver* l'autre, il faut la faire descendre, celle-cy aimant à être préparée, pendant que la première n'exige jamais cette précaution. Zarlino ne connoit d'autre dissonance majeure que le *Triton*, encore n'en parle-t-il qu'en passant; les Auteurs qui sont venus après luy, en citent bien quelques autres; mais aucun ne nous en a fait remarquer l'origine dans la Tierce majeure du Son fondamental d'un accord de Septième; de même que cette Septième est aussi l'origine de toutes les dissonances mineures; ce défaut d'attention ayant empêché ces derniers Auteurs d'innover sur les règles de Zarlino, puisqu'ils conviennent toujours que toute dissonance doit être préparée sans distinction, pendant que par l'expérience ils sont convaincus du contraire; comme nous le prouvent ces passages de Messieurs de Broffard & Masson, que l'on peut même autoriser par des Exemples de Zarlino. Si la Basse syncopée (ce qui cependant étoit défendu autrefois, & qu'on pratique aujourd'hui sans scrupule) (A) pour lors on *sauve* naturellement la Septième, de l'Octave, quelquesfois de la Cinquième ou de la Sixième, &c.

Remarquez que ce qui étoit défendu autrefois ne l'étoit pas du moins du temps de Zarlino, * & que cet Auteur ajoute que les plus Anciens ont pratiqué la fausse-Quinte, conformément à l'exemple suivant qu'il en donne; de sorte que faire syncoper la Basse pour la fausse-Quinte ou pour la Septième, c'est la même chose.

EXEMPLE.

Terra Partte
Cap. 30. fol.
109, & 110.



La Quinte peut être suivie d'une autre Quinte, pourvu qu'elle soit, ou diminuée ou superflue.

La Septième se pratique encore, pourvu qu'elle soit préparée par la Basse. (B)

(A) De Broffard, Dictionnaire de Musique p. 110.

(B) Masson, Traité de Comp. p. 77.

EXEMPLE.



On peut faire deux Quintes de suite, savoir une juste & une diminuée, &c.

EXEMPLE.



L'on trouve dans Zarlino, une suite d'accords pareille à celle de B, Terra Partte, Cap. 61. fol. 292. entre le Canto & le Tenore du troisième Exemple.

Remarquez, s'il vous plaît, que toutes ces différentes Notes marquées d'un C, sont contenues dans un même accord, étant inutile de donner des Exemples de la liberté que l'on a de passer sur tous les Sons d'un accord, lorsqu'il ne s'agit pas de cela; puisqu' Masson prétend parler icy de deux accords différents.

Pour revenir à notre sujet, il faut d'abord réunir les deux premiers Exemples de la Septième A, & B, avec celui de la Quinte B; en donnant une finale naturelle aux Exemples de la Septième, ainsi:



De sorte que par cette réunion, nous allons voir que ces différentes progressions ne proviennent que d'un même principe.

E X E M P L E.

Basse de Maïson.

Basse dont la maïson est ex-curtie.

Basse fondamentale.

Toutes ces parties font ensemble un bon effet, excepté celles qui forment entr'elles deux Octaves consecutives, comme D. F, & G. H: ne les ayant mises que pour faire voir par les differentes progressions des Consonances, tous les Chants que l'on peut en tirer sans changer le fond de l'Harmonie, en faisant même servir de Bassé, telle Partie que l'on voudra; le tout pouvant se renverser, & tirant son origine de la Bassé fondamentale, qui procede de la Note tonique à la dominante, & de celle-cy à la premiere: Au reste nous n'avons pas épuisé tous les Chants qui pourroient être tirez de cette suite d'Harmonie; mais on y verra toujours que si l'on peut ne point preparer la Dissónance, soit dans la Septième, dans la fausse-Quinte, dans le Triton, & dans la petite Sixte, cela ne provient que du renversement de la progression naturelle de la Bassé, qui au lieu de descendre de Quinte, monte de Quinte S. T. (Remarquez-icy que nous ne parlerons que d'un renversement d'Intervalles, & non pas de celuy où ces intervalles ont rapport ensemble par le moyen de l'Octave) & de cette maniere la Dissónance mineure, ny la majeure ne sont point préparées; mais que l'on prepare la Dissónance mineure dans toutes les regles, on n'y trouvera jamais la majeure préparée.



E X E M P L E.



A. & B; Dissonances mineures préparées; C, Dissonance majeure qui ne peut être préparée.

Tel qui pense que la Dissonance doit être préparée, sans exception dans les mauvais temps de la mesure pourra se détromper icy, puisqu'il ne peut s'observer à A; ou bien il faudroit détruire l'un des plus beaux ornemens de l'Harmonie, qui est de la suspendre par plusieurs Dissonances, qui se trouvent préparées par les Consonances qui accompagnent ces Dissonances mêmes; & il vaut mieux dire que cela ne doit s'observer qu'à l'égard de la premiere Dissonance, comme à B. si l'on fait monter la Basse de Tierce ou de Septième, de même que nous l'avons faite monter de Quinte; l'on trouvera que la Dissonance ne pourra pas non plus y être préparée.



E X E M P L E.

Basse fondamentale.

La Septième non préparée à J. lorsque la Basse fondamentale monte de Tierce, & à L. lorsqu'elle monte de Septième, ou descend diatoniquement, pouvant tirer de ces progressions celles des autres Dissonances qui se rencontrent dans chaque Partie, en les faisant servir de Basse, chacune à leur tour.

Les Guidons marquent les différentes progressions que l'on peut donner aux Parties, en y conformant pour lors celles des autres Parties, selon l'ordre Harmonique qu'elles tiennent dans l'Exemple.

CHAPITRE QUATORZIÈME.

Remarques sur la progression des Tierces & des Sixtes.

Les Tierces participent de la Consonance & de la Dissonance, en ce qu'elles sont consonantes d'elles-mêmes, & en ce que les Dissonances en proviennent, puisque le Ton majeur & le mineur se forment de la division de la Tierce majeure, & que la Septième se forme de l'addition d'une Tierce mineure à l'un des deux accords

parfaits ; le renversement de la Septième produisant le Ton, de même que celui du Ton produit la Septième, d'où nous tirons toutes les dissonances Harmoniques ; ainsi nous ne fixons point la progression de ces Tierces, ny celle des Sixtes qui les représentent, lorsqu'elles ne sont pas suivies d'une consonance plus parfaite, parce que tout roule pour lors sur elles ; mais dès que l'Octave ou la Quinte doivent paroître immédiatement après, ces dernières Consonances dont les autres tirent leur origine, deviennent les arbitres de leur progression ; l'Octave comme la plus parfaite, veut être précédée de la Tierce majeure, qui a aussi quelque chose de plus parfait que la mineure, & celle-cy est réservée pour précéder la Quinte qui est moins parfaite que l'Octave ; la Tierce majeure montant pour lors sur l'Octave, & la mineure descendant sur la Quinte, selon leur propriété naturelle ; progression qui leur est déterminée, (comme Zarlín l'a fort bien remarqué) par le semi-Ton dont elles approchent le plus, & qui fait tout l'ornement de l'Harmonie & de la Melodie : A l'égard des Sixtes, l'on sçait déjà que la majeure doit suivre la propriété de la Tierce majeure, de même que la mineure doit suivre celle de la Tierce mineure.

E X E M P L E.

Tierce maj. qui monte sur l'Octave. | Sixte majeure qui monte sur l'Octave. | Tierce mineure qui descend sur la Sixte. | Sixte min. qui descend sur la Quinte.

A. Nous représente une cadence parfaite, qui se trouve renversée à B, & C. Nous représente une cadence irrégulière, qui se trouve renversée à D; nos règles pouvant s'épuiser toujours (comme l'on voit) dans les Cadences principales, où l'on est forcé de faire monter & descendre d'un semi-Ton les Tierces & les Sixtes qui s'y rencontrent : De plus, si l'on remarque que la Septième & la Sixte majeure peuvent avoir lieu dans le premier accord de chacune de ces Cadences, l'on verra que les Tierces qui en sont parties deviennent dissonantes par rapport à ces nouveaux Sons ajoutés, formant ensemble l'intervalle

vale de la fausse-Quinte ou du Triton, dans lesquels intervalles la Dissonance majeure & la mineure se trouvent renfermées ; de sorte que si ces Tierces ne sont point en effet dissonantes, elles le deviennent par rapport aux autres Sons qui servent à rendre l'accord complet, & doivent avoir par conséquent une progression déterminée : Aussi nous voyons que la Septième qui provient d'une Tierce mineure ajoutée à l'accord parfait, descend d'un semi-Ton, & que la Sixte majeure ajoutée à l'accord parfait, monte d'un semi-Ton, comme c'est leur propre, ce qui est marqué par des Guidons $\frac{7}{8}$ & $\frac{6}{7}$; c'est de-là qu'on a établi la règle de ne jamais monter de la Tierce mineure ny de la Sixte mineure à l'Octave ; mais toutes ces règles qui sont établies sur l'Harmonie fondamentale, n'ont pas été suivies à la lettre dans le renversement de cette Harmonie, parce que la plupart des Auteurs les ont mal appliquées. Par exemple, Zarlín, * & plusieurs autres qui ont dit, que la Tierce mineure devoit descendre sur l'Unisson ou sur l'Octave, se sont trompez, en ce que cela ne se rencontre que dans une Harmonie renversée, de celle où la Quinte & la fausse-Quinte descendent en ce cas sur l'Octave.

E X E M P L E.

Cadence parfaite où la Quinte descend sur l'Octave. | Cadence parfaite renversée, où la Tierce mineure descend sur l'Octave. | Cadence parfaite évi- renversée, où la fausse- Quinte descend sur l'Octave. | Renversement de la Cadence parfaite, où la Tierce mineure descend sur l'Octave.

L'erreur de l'application de Zarlín ne provient que de ce qu'il n'envisageoit que deux Parties à la fois dans l'établissement de ses règles, & cela se trouve presque par tout ; comme quand il dit encore au même endroit, que la Tierce majeure monte ordinairement sur la Quinte, ce qui ne provient toujours que d'une Harmonie renversée, où cette Tierce peut monter sur la Septième ; encore cette progression n'est-elle point tirée de l'Harmonie la plus naturelle.

* Terza Parte Cap. 10. fol. 184.

E X E M P L E.

Cadence irreguliere évitée par la Septième ajoutée à l'Accord parfait de la seconde Note, ou la Tierce majeure monte sur la Septième.

Renversement de la Cadence évitée, où la Tierce majeure monte sur la Quinte.

L'on pourroit bien donner simplement l'Accord parfait ou celui de la Septième à la Note, dont la Quinte suit la Tierce majeure; mais cela ne peut se faire que par licence; car nous avons remarqué dans l'Harmonie naturelle, que la progression de la Basse fondamentale devoit être consonante; ce qui ne se trouveroit point icy.

D'ailleurs nous devons remarquer, qu'outre la progression naturelle aux Tierces, la majeure doit descendre sur la Quinte dans une Cadence irreguliere d'un Mode majeur, parce que ne formant pas pour lors, Dissonance avec la Sixte qui peut luy être jointe, la progression n'est limitée que par la Consonance dont elle approche le plus, qui est la Quinte en ce cas.

E X E M P L E.

Il faut bien prendre garde au vray sens de la Regle, qui ne défend pas de faire monter la Tierce mineure, ny de faire descendre la majeure, mais qui dit seulement, que le propre & la nature de celle-cy est de monter sur l'Octave, &c.

Les regles qui tirent leur origine d'une Harmonie fondamentale

subsistent toujours dans les accords qui en dérivent; de sorte que l'intervale déterminé par la regle, n'est tel qu'à l'égard de l'accord sur lequel elle est fondée, & non pas à l'égard de celui qui en dérive; ainsi la Tierce, la Quinte ou l'Octave pouvant devenir Sixte, Quarte, &c. dans un accord renversé, l'on ne doit plus regarder cette Sixte ny cette Quarte comme telles, mais comme représentant les intervalles premiers sur lesquels la regle a été établie. Aussi dès que la regle est une fois posée, nous ne devons plus nous guider que par la *Modulation*, où l'on apperoit facilement qu'une telle suite d'accords provient d'une telle autre; & que par conséquent les intervalles renversés doivent y suivre toujours la progression déterminée à ceux qu'ils représentent, & que nous avons proposée pour principe, sinon l'on pourroit dire que cette suite d'accords ne vaut rien, parce que la Sixte mineure y monte sur l'Octave.

E X E M P L E.

Mais selon l'Harmonie fondamentale, ce n'est plus la Sixte, & c'est l'Octave qui monte sur la Quinte.

E X E M P L E.

Basse fondamentale d'une Cadence irreguliere A. B. & d'une parfaite B. C.

L'on ne voudroit pas encore souffrir que la Tierce mineure montât sur l'Octave de cette façon.

Cependant ce n'est pas la Tierce, & c'est la Quinte qui monte sur la Tierce, selon l'Harmonie fondamentale.

E X E M P L E.



teroit qu'après la Basse ; car la Dissonance qui est une fois entendue , fait souhaiter un certain Son après elle , où il faut qu'elle passe absolument ; & si la replique reste sur le même degré , pour passer ensuite à cet autre Son , c'est une suspension qui choque infiniment l'oreille , puisque cela détruit la satisfaction qu'elle devoit recevoir de la Consonance , qui a suivi en premier lieu la Dissonance proposée. Mais si cette replique descend , comme c'est le propre de la Septième , au lieu que la Note sensible doit monter , pour lors la Note tonique prétendue n'est plus telle , & le Ton change ; de sorte que cela peut se faire dans les Tons majeurs seulement : car dans un Ton mineur , la Tierce mineure d'une Note qui porteroit une pareille Septième , formeroit avec celle-cy un intervalle de Quinte superflue , dont il faut que le Son grave soit absolument au-dessous de tous les autres ; au lieu que la Tierce mineure qui fait ce Son grave , seroit icy au-dessus , & que dans le renversement , cela formeroit encore un intervalle de Quarte diminuée , qui doit être absolument exclu de l'Harmonie ; parce que tout intervalle par supposition , comme est celui de la Quinte superflue , ne peut se renverser , d'autant qu'il a lieu dans un Accord qui excède l'étendue de l'Octave , & dont le Son grave ne peut changer de lieu.

Si la Note sensible se trouve dans les Accords , ou dans le Dessus , elle peut rester pour lors sur le même degré , pour former la Septième de la Note tonique , qui paroît ensuite dans la Basse : mais remarquez que cette Septième est toujours superflue ; & que comme telle , ce n'est point l'Accord de la Neuvième qui y subsiste , & c'est celui de la Onzième , où la Tierce ne peut avoir lieu : car si la Tierce prend la place de cette Onzième , l'Accord de la Neuvième y est pour lors sous-entendu , & la Septième ne doit plus être prise pour superflue , en ce qu'elle ne peut plus subsister comme telle , que dans l'Accord de la Onzième , devant être regardée pour lors comme une Septième ordinaire , qui doit descendre ; mais le Ton change toujours en ce cas , puisqu'une Note tonique n'est point telle , dès lors qu'elle porte un Accord de Neuvième , ou de Septième , n'y ayant que le parfait , & celui de la Septième superflue qui puissent lui être appropriés.

Si l'on peut donc faire entendre un Accord de Neuvième au-dessus d'une Note tonique , il faut toujours éviter d'y joindre la Septième , qui ne peut être que superflue en ce cas , & qui par conséquent ne s'accorderoit pas avec le reste.



EXEMPLE.

L'Exemple A. est bon , & celui de B. ne vaut rien à l'endroit où la Note sensible est doublée à C. montant à D. de côté & d'autre , & formant une Quinte superflue entre C. & F. où l'on trouveroit encore une Quarte diminuée , en mettant C. au-dessus d'F. & si cela peut se souffrir dans un Ton majeur , en ajoutant pour lors un \times à la Note F. remarquez que le Ton changeroit , & que la Note tonique prétendue deviendroit pour lors Quatrième Note , comme cela se prouve par l'expérience ; ainsi la Note sensible ne seroit plus telle , & deviendroit une Septième ordinaire , qui descendroit pour lors , au lieu qu'elle monte à D. comme Septième superflue.

CHAPITRE SEIZIÈME.

Des Consonances Dissonantes , où il est parlé de la Quarte , & de la fausse idée qu'on y a attachée par des Regles hors d'œuvres.

Tout Accord dissonant ne peut être composé que de l'union des Consonances ; & c'est de la comparaison que l'on fait de deux Consonances prises en particulier dans un Accord , que se forme la Dissonance : ainsi dans l'Accord de la Septième , composé de l'union de deux Quintes , & de trois Tierces , l'on trouvera que les deux Sons extrêmes seront Dissonans entr'eux , puisqu'ils

ne font ni Quinte, ni Tierce ensemble, & qu'ils font au contraire Septième, ou Seconde par renversement.

C'est ici où la plupart des Musiciens se trompent, en ce qu'ils n'examinent souvent que les intervalles qui se trouvent entre la Basse & les autres Sons d'un Accord, sans avoir égard aux différens Intervalles que tous les Sons peuvent former ensemble, en les comparant les uns aux autres; de sorte qu'ils prennent quelquefois pour Consonant, un Son qui est en effet Dissonant: Par exemple, dans l'Accord de la petite Sixte, il ne s'y trouve que trois Consonances, qui sont la Tierce, la Quarte, & la Sixte; mais si l'on confronte la Tierce avec la Quarte, l'on trouvera que ces deux Sons forment Dissonance ensemble; pareillement dans l'Accord de la grande Sixte, il s'y trouve trois Consonances, qui sont la Tierce, la Quinte, & la Sixte, où l'on trouvera encore une Dissonance entre la Quinte & la Sixte: Donc ces Consonances sont Dissonantes entr'elles, & il ne reste plus qu'à savoir distinguer celle qui forme la Dissonance, ce qui est facile, en rapportant ces Accords à leur fondement; où l'on verra que dans l'Accord de la petite Sixte, c'est la Tierce qui forme la Dissonance; & que dans celui de la grande Sixte, c'est la Quinte, puisque cette Tierce, & cette Quinte, sont en effet la Septième du Son fondamental de l'Accord de la Septième, dont ces deux derniers dérivent.

E X E M P L E.

La, Son grave de l'Accord de la Septième.

Si, Son grave de l'Accord de la grande Sixte.

Mi, Son grave de l'Accord de la petite Sixte.

SON FONDAMENTAL.

La Note *Sol* forme toujours la Septième du Son fondamental *La*; & s'il est permis de renverser le premier Accord de Septième, l'on voit que ceux qui en proviennent, ne sont composés que des mêmes Sons; & qu'en les rapportant à leur fondement, c'est toujours la Note *Sol* qui fait la Dissonance. Cette preuve est d'autant plus évidente, que de quelque façon que l'on dispose le premier Accord de Septième, soit en un Accord de petite Sixte, soit en un Accord

Accord de grande Sixte, le Son qui fait la Dissonance proposée, sera toujours préparé, & sauvé; de même que la Septième qui en est l'origine, sans que cela introduise aucune alteration dans le fond de l'Harmonie.

Il y a icy une exception à faire à l'égard de l'Accord de la grande Sixte, formé d'une Sixte ajoutée au premier Accord parfait d'une Cadence irrégulière, où pour lors nous ne devons avoir que l'Accord parfait pour objet, & non pas celui de la Septième, qui n'a point lieu dans cette Cadence; de sorte que la Dissonance est formée, en ce cas, de la Sixte ajoutée: ce qui s'éclaircira encore davantage par la suite. Voyez le Chap. XVII. Art. III. & le Chap. XVIII.

Il n'y a pas long-temps que ces Accords de petite & de grande Sixte sont en usage; il y a même encore des Musiciens qui ne veulent point les recevoir; abandonnant ainsi ce que l'expérience leur offre, pour se soumettre à des Regles, que l'on peut appeler fausses; en ce que d'un côté il y est dit sans distinction, que la Quarte est une Dissonance; & de l'autre, que l'on peut faire syncoper la Basse sous cette Quarte, toujours prise pour Dissonance, de même que sous toute autre Dissonance; ce qui induit dans une infinité d'erreurs, dont il est à propos de nous relever. Or comme nous avons à combattre icy des opinions presque généralement reçues, nous ne pouvons nous dispenser de ramener chaque chose à son principe, pour arriver ensuite au but que nous nous proposons: & l'exacte recherche que nous allons faire du principe, servira même à prouver, que ce qui paroît de nouveau dans nos Regles, n'est qu'une suite de celles que nous voulons détruire icy, lesquelles n'ont été fondées que sur les différentes propriétés de la Dissonance, qui proviennent chacune d'une source différente, & qui demandent par conséquent chacune une Règle particulière; ce que nous allons distribuer par Articles, pour en donner une intelligence plus distincte.

ARTICLE PREMIER

DU PRINCIPE DE LA DISSONANCE;
Lequel des deux Sons d'un Intervalle doit être pris pour Dissonant,
& pour lequel de ces deux Sons la Règle de préparer,
& de sauver la Dissonance a été établie.

Le même principe qui engendre les Consonances, engendre également les Dissonances; c'est à ce Son premier, & fondamental que tout se rapporte; c'est de sa division que s'engendrent tous les

Intervales, qui ne sont tels, que par rapport à ce premier Son. Les Intervales de Tierce, de Quinte, & de Septième qui les comprennent tous (comme nous l'avons fait assez sentir au premier Livre, & comme nous l'expliquons encore au Chap. XIX de ce Livre) prennent leur source à ce premier Son; donc il est le principe de la Dissonance, puisque la Septième n'est formée que de la comparaison d'un Son engendré à ce premier Son; & puisque nous remarquons que toute autre Dissonance (n'étant question icy que de la Dissonance que nous distinguons en *mineure*) ne peut être formée que d'un Intervale de Septième, ou de celui de la seconde qui en est renversé; les Intervales de Neuvième, & de Onzième, dite *Quarte*, ne pouvant détruire cette proposition, puisqu'en retranchant le Son surnuméraire des Accords où ces Intervales ont lieu, il n'y reste plus pour toute Dissonance, que celui de la Septième, ou de la Seconde.

Nous ne pouvons conclure autre chose de ces remarques, sinon, que la Dissonance n'a qu'un principe: car la Tierce, & la Quinte qui composent l'Accord de la Septième, ne peuvent servir icy de principe à la Dissonance; puisque ces Intervales comparez à la Septième, ne forment point de nouvelles Dissonances mineures, & forment au contraire les mêmes Intervales, c'est-à-dire, la Tierce, & la Quinte avec cette Septième; observation qui nous servira dans la suite.

Nous concluons de plus, que le principe étant parfait par luy-même, & étant également la source des Consonances, & des Dissonances, ne peut être regardé comme Dissonant; & que par conséquent, la Dissonance ne peut résider que dans le Son qui luy est comparé: vérité d'autant plus évidente, que la règle de *Préparer* la Dissonance en la faisant *Syncoper*; & de la *Sauver* en la faisant descendre ensuite, ne regarde que le Son aigu de la Septième, & non pas le Son grave qui en est le principe; où l'on s'apperçoit en même temps que lorsque cette Septième est renversée dans un Accord de Seconde, & que le principe occupe pour lors l'aigu, pendant que le Son qui regarde la Règle, occupe le grave; c'est ce Son grave qui doit *Syncoper*, & descendre ensuite; preuve que cette Règle n'a lieu qu'à l'égard du Son dissonant, & non pas à l'égard de son principe; de sorte que si l'on doit donner pour règle de faire syncoper la Bassé, ce ne peut être que dans cette seule occasion: car si elle peut syncoper ailleurs, cela provient d'un autre principe, qu'il faut expliquer avant que d'en faire mention. Par exemple, lorsque la Tierce, ou la Quinte syncopent pendant qu'elles accompagnent la Septième, cela provient de la progression naturelle aux Conso-

nances, & non pas de la Règle établie pour les Dissonances; de même que lorsque nous faisons syncoper à notre gré une Consonance quelconque, cela dépend du goût, & non pas de la Règle, à laquelle il n'y a que les Dissonances qui doivent s'assujettir; ainsi lorsque la Bassé syncope sous la seconde, c'est que le Son de cette Bassé est en effet le Son dissonant, qui doit s'assujettir à la Règle. Mais prenez garde icy que le principe de ce Son dissonant reside uniquement dans le Son aigu de la Seconde, qui selon l'ordre naturel, est le grave de la Septième, & non pas dans les autres Sons qui accompagnent cette Seconde; de même que le principe de la Septième reside uniquement dans le Son grave de cet Intervale, & non pas dans les autres Sons qui l'accompagnent, & qui peuvent syncoper au gré du Compositeur, ou conformément à la progression qu'ils doivent tenir par rapport à celle de la Bassé; par conséquent le Son grave de la Seconde ne syncope pas à l'égard de la Quarte, ni de la Sixte, mais à l'égard du Son aigu de cette Seconde qui est le principe de la Dissonance; sinon, il s'y trouveroit autant de principes, que de Sons à l'égard desquels on prétendroit que la Dissonance doit syncoper. Si l'on veut au contraire que les Sons aigus de la Seconde & de la Quarte soient icy dissonans. Voyez dans combien d'erreurs cette fautive idée nous jettera: la Règle n'aura plus de solidité; ce ne sera plus le Son dissonant qui devra syncoper, & l'on pourra, dans l'incertitude, faire syncoper à son gré tel Son que l'on voudra; la Septième ne sera plus l'objet de toutes les Dissonances, & son principe y fera pour lors confondu.

E X E M P L E.



Si la Quinte syncope à (A,) cela provient de la suite naturelle des Consonances, & de la fantaisie du Compositeur de faire entendre la Quinte plutôt qu'une autre Consonance; mais cela ne s'observe point pour s'assujettir à la règle qui concerne la Disso-

nance : Et si la Bassé syncope sous la Quarte à (B), cela ne provient que du renversement de cette Quinte syncopée : Si la Quinte syncope encore à (C), c'est toujours pour les raisons que nous venons d'alléguer : mais si la Septième syncope en même temps, c'est parce qu'on y est forcé par la regle qui l'ordonne : Si la Septième syncope encore à (D), c'est toujours par rapport à la regle, où l'on voit que la Tierce qui est une Consonance, ne syncope point ; & lorsque la Bassé syncope à (F), c'est qu'elle représente le Son aigu de cette Septième que regarde la Regle ; mais la Quarte qui s'y trouve, ne syncope point, parce qu'elle est consonante, & que selon l'Harmonie fondamentale elle représente la Tierce de l'Accord (D) : Ainsi, de même que la Septième syncope à (D.) par rapport à son principe qui est dans la Bassé, de même aussi la Bassé de la Seconde syncope à (F.) par rapport à son principe, qui par renversement est dans le Dessus, où il forme le Son aigu de cette Seconde ; & non pas par rapport à la Quarte qui n'y sert que d'accompagnement ; de même que la Septième n'a point syncopé à (C.) par rapport à la Quinte, ni à (D.) par rapport à la Tierce.

Pour juger sainement de cecy, il n'y a qu'à remarquer que toute Dissonance mineure ne peut être formée que d'un Intervale de Septième, ou de Seconde par renversement ; ce qui est infailible dans les Accords complets ; car ce qui ne le rencontrera pas entre une partie & la Bassé, se trouvera pour lors entre deux parties supérieures ; en se souvenant que la Regle ne regarde uniquement que le Son aigu de la Septième, lequel, par renversement, devient le grave de la Seconde.

ARTICLE SECOND.

*Quel est l'Accord original de tous les Accords dissonans ;
La quantité des Dissonances, & des Sons qu'il contient ;
Et quelles en sont les bornes.*

Si la Septième est l'origine de toutes les dissonances, pareillement l'Accord de la Septième est l'origine de tous les Accords dissonans.

Cet Accord ne contient que quatre Sons differens dans sa construction, il ne s'y trouve qu'une dissonance mineure, qui est la Septième, & le tout est renfermé dans les bornes de l'Octave.

Comme l'Accord de la Septième n'est formé que d'une Septième ajoutée à l'Accord parfait ; par conséquent cet Accord parfait doit toujours subsister dans celui de la Septième : Or si le Son grave

& fondamental d'un Accord parfait peut porter indifferemment une Tierce majeure, ou mineure, nous devons nous appercevoir que lorsqu'il porte la Tierce majeure, cette Tierce forme souvent une nouvelle dissonance avec la Septième ajoutée, laquelle Tierce devient pour lors l'origine de toutes les dissonances, que nous distinguons en *Majeures*. Mais la progression imposée par la regle à la dissonance mineure, qui est toujours la Septième en question, ne change point pour cela : Ainsi cette nouvelle dissonance majeure ne doit point nous arrêter icy, puisque les Accords étant complets, on y trouvera toujours l'Intervale de Septième, ou de Seconde, dont on sçait à présent le Son qui doit se soumettre à la regle : Car la Tierce, qui ne peut être séparée de l'Accord parfait, n'empêche point à la dissonance de suivre son cours naturelle ; & bien que cette Tierce étant majeure puisse former une nouvelle dissonance avec la Septième, elle n'en est point absolument le principe, qui réside, sur tout, dans le Son grave & fondamental de cette Tierce, & de cette Septième.

Pour se convaincre de l'origine de tous les Accords dissonans dans celui de la Septième, nous n'avons qu'à considerer si tous ceux qui proviennent de son renversement, contiennent un moindre, ou un plus grand nombre de Sons, & de Dissonances, s'ils sont renfermez dans les mêmes bornes, & de plus s'ils alterent en aucune façon la *Modulation* ; de sorte que si nous trouvons par tout un rapport exact, nous ne pouvons plus douter de leur origine dans celui de la Septième, qui est le premier dissonant que les raisons harmoniques puissent nous offrir. Et si l'on voit en effet que les Accords de Seconde, de fausse-Quinte, & de Triton, reçus unanimement de tous les Musiciens, tirent leur principe de cet Accord de Septième, dans toute la regularité que nous venons de le dire ; pourquoi ne recevra-t-on pas également ceux de petite & de grande Sixte, qui peuvent jouir sans difficulté des mêmes privilèges : Car si chacun de ces Accords renversez ne peut être formé que de la liberté que l'on a de prendre pour Bassé l'un des Sons de cet Accord de Septième ; nous ne voyons pas pourquoy l'on peut prendre pour Bassé la Tierce, ou la Septième du Son grave de cet Accord de Septième, pour en former ceux de fausse-Quinte, de grande Sixte, de Seconde, & de Triton ; pendant que l'on ne pourra prendre pour Bassé la Quinte du Son grave de ce même Accord de Septième, pour en former celui de la petite Sixte majeure, ou mineure, ayant confondu icy celui de la grande Sixte avec celui de la fausse-Quinte ; parce qu'ils ont un Son grave, commun par rapport à l'Accord fondamental dont ils dérivent, où il n'y a de

différence que du majeur au mineur, de même que dans les Accords de Seconde, & de Triton. La dissonance mineure se trouve par tout dans l'Intervale de Septième, ou de Seconde, elle y est formée du Son aigu de la Septième, ou du grave de la Seconde, & elle y suit toujours la progression qui luy est fixée par la règle.

Seroit-ce, parce que Zarlín, ou quelques autres Auteurs, n'ont point fait mention de ces Accords de petite & de grande Sixte, ou parce que la Quarte se rencontre dans l'Accord de la petite Sixte, que l'on n'auroit point voulu recevoir ces Accords? Cependant Zarlín n'a point parlé de l'Accord de la Septième, ou la Tierce majeure forme une nouvelle dissonance avec cette Septième, bien qu'il ait parlé de ceux de la fausse-Quinte, & du Triton qui en dérivent; & cela n'a pas empêché qu'on n'ait pratiqué ce dernier Accord de Septième; ainsi de plusieurs autres Accords qui ne sont venus à notre connoissance que par l'accession de temps. Ce seroit donc se contredire, que de rapporter une pareille autorité: Pour ce qui est de la Quarte qui se rencontre dans l'accord de la petite Sixte, la raison pour laquelle elle n'est point dissonante dans l'accord de la Seconde (comme nous avons tâché de le prouver dans l'article précédent) est encore la même icy; mais de plus, l'on doit y remarquer que si la Dissonance reside dans le Son aigu de la Septième, ou dans le grave de la Seconde, cette Quarte jointe à la Tierce y forme l'un ou l'autre de ces deux Intervalles, selon leur différente disposition, & que par conséquent c'est la Tierce qui forme la Dissonance, & non pas la Quarte; de même que dans l'accord de la Seconde, c'est la Bassé qui forme cette dissonance, que dans l'accord de la grande Sixte, c'est la Quinte jointe à la Sixte, qui forme toujours cette dissonance, & que dans l'accord de la Onzième, dite Quarte, c'est cette Quarte jointe à la Quinte qui forme encore cette dissonance; de sorte que par ce juste examen, il est facile de revenir de la fausse idée qu'on a eu jusqu'à présent de la Quarte.

Remarquons en passant que tous ces Accords peuvent se réduire en celui de la Septième dans une division par Tierces, excepté celui de la Onzième, d'où nous sommes obligés de donner ce nom à ce dernier intervalle, parce que la réduction par Tierces ne peut s'y faire qu'en retranchant le Son de la Bassé, avec lequel pour lors le Son aigu forme une Onzième, & non pas une Quarte, lors que l'accord est arrangé selon sa division naturelle; au lieu que la Quarte dans les Accords de la Seconde & de la petite Sixte est renfermée dans les bornes de l'Octave, tous les Sons des Accords ainsi renfermez dans les bornes de l'Octave, pouvant se renverser au gré du Compositeur; mais l'on ne peut en faire autant du Son grave des Ac-

cords de Neuvième & de Onzième, qui ne doit jamais changer de lieu.



Au reste, si l'on ne peut plus disconvenir que l'accord de la Seconde ne soit renversé de celui de la Septième, & que par conséquent la Seconde ne soit renversée de la Septième, il faut convenir en même temps que la Quarte est renversée de la Quinte, &c. mais pour une plus grande assurance, ne consultons plus un accord dérivé, lorsque nous pouvons en trouver toutes les propriétés dans son accord fondamental, & nous saurons pour lors à quoy nous en tenir, en ne considérant point les intervalles dans eux-mêmes, mais dans ceux qu'ils représentent, & qui ne consistent que dans la Tierce, la Quinte & la Septième, dont les Accords fondamentaux qui sont le parfait, & celui de la septième sont composés, & dont la progression n'est déterminée que par celle du Son grave de l'un de ces deux Accords.

E X E M P L E.

Ces Accords servent pour chaque Bassé.

L'on trouvera icy que les seuls Accords parfaits, & de Septième

qui regnent dans la Basse fondamentale forment tous les autres ; que la dissonance est par tout la même ; qu'elle suit toujours la même progression ; que les Accords contiennent par tout une même quantité de Sons renfermez dans l'étendue de l'Octave , à l'exception des Sons surnuméraires des Basses qui portent des Accords par supposition , où la Neuvième se trouve d'un côté , & la Onzième de l'autre ; & que la *Modulation* n'est aucunement altérée , de quelque Basse , & de quelques Accords que l'on se serve ; d'ailleurs il faut retrancher dans les Accords dissonans l'Octave de chaque Basse dont on fait la preuve ; autant que cela sera nécessaire pour éviter les deux Octaves consécutives.

Les Notes liées par un demi cercle  marquent les dissonances préparées par la Syncope ; & la petite ligne  qui les suit , marque comme elles se suivent en descendant , où l'on pourra remarquer que la Tierce dans l'Accord de la petite Sixte , la Quinte dans celui de la grande Sixte , & la Basse dans l'Accord de la Seconde forment toujours la dissonance représentée par la Septième de la Basse fondamentale ; la même Septième formant également cette dissonance dans les Accords par supposition en retranchant le Son surnuméraire de leurs Basses.

ARTICLE TROISIÈME.

Que si l'on traite la Quarte de dissonance , lorsque la Basse syncope , l'on détruit la règle la plus belle , & la plus générale qu'il y ait dans la Musique.

La règle de préparer toute dissonance par une consonance est si générale , qu'elle ne souffre point d'exceptions ; cependant si l'on vouloit que la Quarte fut dissonante lorsque la Basse syncope , cette règle seroit fautive , puisque la Basse descendant diatoniquement après la syncope , comme cela se doit naturellement , la Quarte y prépare toujours la fautive-Quinte , ou la Quinte dissonante dans un Accord de grande Sixte.



EXEMPLE.

EXEMPLE.

Cette suite d'Harmonie est la plus naturelle , & l'on ne peut objecter icy que l'imperfection de la première syncope , qui ne commence pas dans le *temps mauvais* ; mais pour y être obligé , il faut pour lors que la Seconde fasse partie de l'accord de Sixte-Quarte , ou qu'elle y soit sous-entendue ; car cette Seconde étant , en ce cas , l'objet de la Dissonance , l'on ne peut se dispenser de faire commencer la syncope dans le *temps mauvais* , en la faisant finir dans le *temps bon* ; supposé qu'il ne se trouve pas une autre Dissonance immédiatement auparavant , laquelle aura syncopé selon la règle. Lorsque nous disons que toute Dissonance doit être préparée par une consonance , cela ne doit s'entendre qu'autant que la Dissonance peut être préparée.

ARTICLE QUATRIÈME.

Du défaut des Auteurs dans l'établissement des Règles de l'Harmonie : Des différents principes de ces règles , & des erreurs qu'elles suivent.

Tous ceux qui ont voulu nous prescrire des règles de l'Harmonie , en ont abandonné le principe ; le premier Son & le premier Accord qui se sont offerts à eux , n'y ont eu aucun privilège ; tout y a été égal ? Nous a-t-on parlé de l'ordre de la perfection des consonances , ce n'a été que pour déterminer celles qui devoient être préférées dans un remplissage d'Accords ? Nous a-t-on voulu donner quelques raisons de la progression particulière aux Tierces & aux Sixtes ; ce n'a été que par des comparaisons : en est-on venu enfin aux dis-

sonances, tout y a été confondu, la Seconde, la Septième, la Neuvième; & si l'on dit qu'elles doivent être toujours préparées, l'on donne des regles du contraire; si l'on dit qu'elles doivent être préparées & sauvées d'une consonance, l'on se contredit ailleurs; l'on ne dit pas pourquoy les unes veulent monter, & les autres descendre; l'on nous en cache le principe, & chacun selon sa portée nous en dit ce que l'expérience luy apprend. Or bien que l'expérience soit seule capable de convaincre; il n'en est pas de la Musique comme de plusieurs autres Sciences, où les sens nous font appercevoir les choses d'une façon que nous ne pouvons plus en douter; ce qui dépend de l'œil est moins susceptible d'illusion, que ce qui dépend de l'oreille, tel approuvera un Accord, qui déplaît à un autre; d'où vient cette contrariété de sentimens parmi les Musiciens, chacun s'obstine à soutenir ce que son imagination, ou ce que son peu d'expérience luy fournit, & l'autorité entr'eux l'emporte presque toujours sur la raison & sur l'expérience; mais surquoy est fondée cette autorité; quel est celui qui a appuyé ses raisons sur un principe solide, & qui pourra nous répondre de la parfaite justesse des organes de celui qui osera se vanter d'avoir une expérience consommée? L'on voit que tout au contraire, la raison ny l'expérience n'ont pu guider ceux qui nous ont donné des regles de la Musique; car à commencer depuis Zarlino, ils ne se sont attachez qu'à chaque intervalle en particulier; de sorte que le principe subsistant uniquement dans le Son premier & fondamental, & ensuite dans l'accord qu'il doit porter, l'on ne pouvoit déterminer les propriétés d'un intervalle, que préalablement l'on n'eût déterminé celles de ce Son fondamental, & ensuite celles de l'accord complet dont il doit être accompagné, & sans lequel l'Harmonie est imparfaite; sinon la raison & l'expérience font d'un foible secours; la raison n'a plus de force, dès qu'on s'éloigne du principe, & l'expérience ne peut que nous tromper dans cette conjoncture: Si nous examinons un intervalle en particulier, nous ne pourrions jamais en définir les propriétés, si nous n'examinions en même temps tous les differents Accords où il peut avoir lieu; icy l'un des Sons de cet intervalle doit descendre, là il doit monter, icy la progression est conjointe, là elle est disjointe, icy il est dissonant, là il est consonant, icy il doit syncoper, là il ne le peut: & voilà justement le sujet de l'obscurité des regles qu'on nous en a données. Par exemple, on nous dit que toute Dissonance doit être préparée en syncopant; & ensuite que la Bassé peut aussi syncoper sous une Dissonance; en quoy il se trouve une contradiction; car, ou la Dissonance peut n'être point préparée en syncopant, ou la Bassé qui syncoper forme elle-même la Dissonance; cette conclusion

est la plus juste que l'on puisse tirer de ces deux Regles opposées; & peut-être qu'on n'y a jamais pensé, il est donc à propos de s'expliquer la-dessus.

1°. La Bassé, ou une autre partie peuvent syncoper indifféremment, lorsque l'on fait passer une ou plusieurs Dissonances pour le goût du chant; mais cet objet ne doit point nous arrêter icy.

2°. Comme la Tierce majeure naturelle à l'Accord parfait ne peut en être séparée, lorsque la Septième ajoutée à cet Accord parfait syncoper; il se trouve pour lors que cette Septième syncopée également par rapport à cette Tierce majeure, & par rapport au Son fondamental de l'Accord; de sorte que cette Tierce majeure devenant en ce cas l'objet de toutes les Dissonances majeures & superflües, si elle se trouve dans un Accord renversé, où la Dissonance mineure qui est cette Septième, occupe le grave; cette Dissonance mineure syncopera toujours, si elle doit être préparée, & ce n'est donc icy que par rapport à la Dissonance majeure que la Bassé syncopée, mais bien plus précisément encore par rapport au Son fondamental qui subsiste dans l'Accord complet; cependant il est bon de faire sentir cette espee d'exception, pour ne point laisser de doutes; & de plus, parce que nous avons un Accord par supposition, où le Son surmetaire ajoutée à la Bassé étant bien plus dissonant que les autres, doit syncoper lorsque la Dissonance majeure qui forme pour lors une Septième superflüé, se trouve dans le Dessus, * à quoy M^r de Brosard n'a point fait attention, bien qu'il eût pu s'appercevoir dans la Table d'Angelo Berardi qu'il rapporte dans son Dictionaire, que la Septième ou la Bassé syncopée est superflüé, puisqu'il n'y a que cette Septième qui puisse se sauver naturellement de l'Octave, en ce cas, comme cela y est précisément marqué, pour ce qui est de la Quarte où la Bassé syncopée, Berardi s'y est trompé aussi-bien que les autres, puisque cette Quarte n'est point dissonante en ce cas.

3°. Lorsque la Dissonance ne peut pas être préparée selon ce que nous en avons dit au Chap. XIII. La Bassé syncopée souvent seulement dans une Harmonie renversée, pour recevoir cette Dissonance après avoir porté une consonance, conformément à cet Exemple de Masson. *pag. 77.*



4°. La Bassé syncopée autant que l'on veut, lorsque l'on ne fait

* Monsieur DE BROSSARD, p. 131.

passer au dessus d'elle, que des Sons contenus dans l'Accord de la premiere Note qui commence la syncope, conformément à cet Exemple de Zarlín.

*Tercia parte, cap. 30.
fol. 110.*



Voilà les differens principes de la Regle qui permet de faire syncoper la Basse; mais si on ne les explique point, on nous laisse toujours dans l'erreur, on ne sçait plus si c'est la dissonance ou la consonance qui doit syncoper, on ignore par consequent la route que doit tenir ensuite la Note syncopée, &c. Ainsi l'embaras où nous jette cette Regle se trouve développé dans la simplicité de ces principes, que nous reduisons en deux Regles certaines & sans exception; la premiere de preparer par une consonance toute dissonance qui peut être preparée; & la seconde de faire entendre après une consonance, soit en descendant, soit en montant, la dissonance qui ne peut être preparée; ces deux regles se puisant dans la progression de notre Basse fondamentale sous les Accords fondamentaux; le reste ne dépendant que du goût, puisqu'on est libre de choisir pour Basse tel Son que l'on veut d'un accord; de sorte que ce Son faisant partie d'un accord consonant, & d'un accord dissonant qui suit, ou pour lors la Dissonance ne peut être preparée, l'on voit bien que ce Son doit syncoper en ce cas, ou rester sur le même degré, ce qui est à peu-près la même chose; à plus forte raison, si l'on ne change point le fond de l'Accord, en faisant seulement passer plusieurs Sons de ce même accord les uns après les autres, pendant que la Basse reste sur le même degré ou syncope; & la regle de faire syncoper la Basse, en ce cas est hors d'œuvre, vû que cela est libre; cependant ce n'est que sur ces differentes proprietés que l'expérience a fait entrevoir, que cette Regle a été établie; mais pour ne vouloir point toucher à la regle de faire syncoper toute Dissonance, on l'a détruit presqu'entièrement par celle de faire syncoper la Basse sous la Quarte, sous la Septième, &c. puisque selon la premiere regle, la Basse est dissonante lorsqu'elle syncope, & par consequent la Quarte & la Septième ne le sont plus; on n'en convient pas, & cependant on le laisse à entendre: Qu'étoit-il donc nécessaire, nous le repetons encore, de faire mention de cette syncope de la Basse, puisque si elle syncope sous la Seconde, sous le Triton, & sous la Septième superflüe, c'est

en se soumettant toujours à notre premiere Regle de faire syncoper la Dissonance mineure; & si elle syncope ailleurs, cela n'est plus du ressort de cette Regle, cela dépend uniquement de la fantaisie, ou de la progression naturelle aux consonances, par rapport à celle de la Basse fondamentale dans les Accords fondamentaux, comme de faire syncoper la Quinte, ou toute autre consonance; ainsi pour s'être rendu trop esclaves de la syncope, on en a poussé les dépendances trop loin.

Il y a encore un autre défaut dans les regles, qui est de ne point donner à connoître assez précisément la progression que chaque Partie doit tenir, lorsqu'on dit que la Sixte doit suivre la Quinte, que la Septième doit être sauvée de la Tierce, de la Quinte ou de la Sixte, &c. Car tantôt l'une des parties doit rester sur le même degré, & tantôt chacun doit se mouvoir, tantôt l'une doit monter ou descendre, &c. au lieu que nous applanissons tous ces doutes, en donnant d'abord des regles si précises & si intelligibles de la *Modulation* qui doit nous guider par tout, que l'on ne peut s'y tromper, & en disant ensuite que toute dissonance mineure doit descendre diatoniquement, & que toute dissonance majeure doit monter d'un demi-Ton, quelque route que tiennent la Basse, ces Dissonances étant faciles à reconnoître dans leur origine; mais comme nous nous expliquons ailleurs sur ce sujet, nous n'en dirons pas d'avantage à present.

CHAPITRE DIX-SEPTIÈME.

De la Licence.

ARTICLE PREMIER.

De l'Origine de la Licence.

C'EST toujours du même principe que nous devons tirer nos consequences, c'est-à-dire, de la progression de la Basse fondamentale dont on est déjà instruit; mais si cette progression que nous supposons ici consonante n'a pas été bornée dans les Accords consonans, il n'en est pas de même pour les dissonans, bien qu'elle y augmente d'un nouvel intervalle dont se forme la dissonance; cette dissonance tire son principe de l'Accord parfait, auquel elle a été ajoutée, & ne peut subsister sans luy; pareillement l'Accord parfait tire son principe du Son qui en est le plus grave, & qui sert par consequent de fondement à cet Accord, de même qu'à la dissonance

qui lui a été ajoutée ; aussi nous remarquons dans l'Harmonie la plus naturelle, que lorsqu'il s'agit de faire entendre, & de *sauver* la Dissonance ; la Basse fondamentale procedé toujours du côté de ce Son grave, comme ayant besoin de cet appuy pour se fortifier contre la dureté de cette Dissonance ; si le principe se perd dans la dissonance, la Basse fondamentale le cherche avec plus d'attention dans sa progression, elle descend de Tierce ou de Quinte en pareil cas ; encore la Dissonance n'y est-elle sauvée agréablement que dans la progression de Quinte, cet intervalle étant le premier de tous, quant à l'Harmonie, puisque l'Octave n'y est regardée que comme une réplique ; mais dès que cette Basse descend de Septième ou monte de Seconde, on commence à s'y appercevoir de la *Licence*, quoique la Dissonance puisse y être *préparée & sauvée* d'une consonance ; preuve de la vérité qui vient d'être proposée, en ce que la Basse s'approche toujours de son principe en descendant de Septième ; cependant cet intervalle devant son origine au bon goût plus qu'à la nature, puisqu'il ne se trouve point dans les opérations les plus naturelles, faisant partie du corps Harmonique, de même que les autres intervalles qui composent l'Accord parfait ; c'est aussi de lui seul que provient la *Licence* ; en quoi ceux qui disent que nous ne devons la *Licence* qu'au bon goût, sont bien plus excusables, que ceux qui sans écouter la raison ni l'expérience, rejettent toutes les *Licences* qui ne tombent point sous leurs sens. C'est donc dans cette dernière progression de la Basse fondamentale en descendant de Septième, ou en montant de Seconde, que la *Licence* commence à s'appercevoir, puisque la *Cadence rompue* en est formée ; interruption qui choque l'oreille en quelque façon ; car c'est dans le même moment où la conclusion désirée semble devoir se faire sentir par une *Cadence parfaite*, que l'oreille est surprise par cette interruption. Or cette surprise ne provient que de ce qu'on s'éloigne du naturel, & l'on ne peut s'en éloigner que par *Licence*. De plus, si la progression naturelle à la Basse fondamentale est de descendre de Tierce, de Quinte & même de Septième, pour faire entendre la Dissonance *préparée & sauvée* ; nous devons encore attribuer à la *Licence* les progressions renversées de ces premières, où la Dissonance peut être entendue sans *préparation*. En un mot, tout ce qui s'écarte de ce principe naturel, soit dans les premières progressions, soit dans la *supposition* ou dans l'*emprunt* du Son fondamental, soit dans l'alteration de l'un de nos deux Accords fondamentaux ; tout cela, dis-je, ne peut être attribué qu'à la *Licence* ; mais en même tems, ce seroit donner des bornes trop étroites à l'Harmonie, de vouloir la restreindre à ce qu'elle a de plus naturel ; ce seroit lui ravir ses droits, de

ne pas se soumettre à toutes les propriétés ; ce seroit enfin vouloir se priver de l'usage de ses sens, & s'éloigner absolument de la raison, de ne pas recevoir tout ce que cette Harmonie nous offre dans son principe, qui subsiste uniquement dans les intervalles de Tierce, de Quinte & de Septième, dont se forment les Accords fondamentaux, & la progression de la Basse fondamentale ; aussi n'avons-nous aucune *Licence* à proposer qui ne provienne de cette source.

Il y a déjà quelque tems que l'on ne s'attache plus à satisfaire la raison sur la Musique, nos grands Maîtres se contentent seulement de plaire, faisant peu de cas de la critique de certains scrupuleux, qui trop esclaves du sentiment d'un Auteur, bornent leur raison, & toute leur expérience à le suivre. Ceux-ci, par exemple reçoivent la *Cadence rompue*, pendant qu'ils rejettent plusieurs suites d'Accords engendrées de son renversement & le renversement leur est inconnu ici, pendant qu'ils l'observent dans les Accords de *Sixte*, de *Seconde*, de *Triton*, de *fausse-Quinte*, &c. Zarlín d'un autre côté admet l'accord de la *Neuvième*, pendant qu'il oublie la Quinte superflue, sans laquelle cet Accord, & même celui de la Septième ne peuvent subsister sur la médiane des Tons mineurs ; il admet ensuite les Accords de *Triton* & de *fausse-Quinte*, pendant qu'il en oublie le fondement ; parce qu'il ne pouvoit s'imaginer apparemment qu'un accord de Septième pût contenir de pareilles dissonances, & lorsqu'il parle d'un autre accord de Septième, il perd de vûe ceux de *petite* & de *grande Sixte*, qui en sont renversés, bien que les Accords de *Seconde*, de *Triton* & de *fausse-Quinte* soient également renversés de celui de la Septième, & que la différence de l'accord de la *grande Sixte* à celui de la *fausse-Quinte* ne consiste que dans celle de la Tierce majeure ou mineure, dont on accompagne indifféremment le Son grave d'un accord de Septième. Jugez de-là s'ils sont bien fondez, & si la critique de ceux qui se gouvernent sur de pareils principes, mérite quelques attention ; si on leur demande des raisons, ils citent l'autorité des Regles, & si pour les convaincre du mauvais sens qu'ils donnent à ces Regles, ou des exceptions qu'elles peuvent souffrir, on les prie d'entendre, & de s'en remettre à l'effet que produit une Musique composée en apparence contre ces Regles, ils deviennent sourds. Voilà en quoi consiste le génie de la cabale, qui s'est élevée contre tous les habiles gens de ce Siècle. Vous aurez beau trouver une Musique charmante, elle ne vaudra rien selon eux.

Nous sommes fort heureux de n'avoir que de pareils Scavans à combattre en soutenant le parti des gens de bon goût : La raison est le vrai moyen de les convaincre ; aussi nous ne nous conten-

tons pas de dire, que toutes les *Licences* proposées dans la suite de ce Chapitre ayent été pratiquées par tous les meilleurs Maîtres; que par conséquent l'expérience doit en autoriser la pratique: nous ajoutons à cela une preuve tirée d'un principe incontestable, dont même la simplicité nous marque mieux l'évidence, comme on va s'en appercevoir, étant inutile de répéter icy ce qui a été dit aux Chap. VI. & VII. des *Cadences rompues & irrégulières*, au Chap. XIII. de la liberté que nous avons de ne point préparer la *Dissonance*, & aux Chap. X. & XII. des *Accords par supposition & par emprunt*.

ARTICLE SECOND.

Des Licences tirées de la Cadence rompue.

Outre toutes les *Licences* que peut produire la *Cadence rompue* dans son renversement, il y a encore une certaine suite de Sixte, que l'on n'attribue qu'au bon goût, & que Zarlino * défend précisément, disant, que les *Quartes* consécutives qui s'y entendent, font à peu près le même effet que plusieurs *Quintes*, si l'on renverse les *Accords*, selon l'Exemple qu'il en donne. Cependant nous voyons que, selon nos *Règles*, cette suite de Sixtes provient de la *Cadence rompue*, & de la liberté que nous avons (comme il a été dit au Chapitre XIII.) de ne point préparer la *Dissonance* dans les progressions fondamentales de la Basse, en montant de Tierce, de Quinte, & de Septième.

E X E M P L E.

Basse fondamentale.

Chaque mesure nous représente une *Cadence rompue*, à la réserve de la penultième, qui en représente une parfaite, évitée par la

* 1. 2. 4. partie, cap. 61. f. 291, & 292.

Sixte ajoutée à (A); cette Sixte préparant une *Cadence irrégulière*, qui est encore évitée par la *Septième* ajoutée à (B), où se prépare une *Cadence parfaite*, que la dernière Note termine.

Si l'on renversoit les deux Parties supérieures, en mettant au grave celle qui se trouve à l'aigu, l'on y entendroit autant de *Quintes* qu'il y a de *Quartes*; mais l'insipidité de plusieurs *Quintes* se diminue tellement dans leur renversement, que nous ne devons pas attribuer à la *Quarte* ce qui ne regarde que la *Quinte* & l'*Octave*.

ARTICLE TROISIÈME.

Comment la Dissonance peut être sauvée d'une autre Dissonance.

Nous ne nous sommes pas contenté d'avoir apperçu que la *Dissonance* aimoit à être préparée & sauvée d'une *Consonance*; nous avons remarqué de plus, qu'elle pouvoit être entendue sans préparation, & nous devons chercher encore si elle ne pourroit pas être sauvée contre la *Règle générale*. Si les *Accords fondamentaux*, & si la progression fondamentale de la Basse subsistent dans les seuls *Intervales de Tierce, de Quinte, & de Septième*; donc ces *Intervales* doivent être aussi regardez comme fondamentaux; de sorte que pouvant faire entendre ces *Intervales* dans la Basse, tant en montant, qu'en descendant, aussi-bien que ceux qui proviennent de leur renversement, il ne reste plus que d'examiner dans quelles progressions de cette Basse l'*Accord de Septième* peut être entendu, pour juger si cette *Dissonance* ne pourroit pas être encore sauvée d'une autre *Dissonance*.

La *Règle* se tire du principe, & non pas le principe de la *Règle*, encore moins du sentiment d'un Auteur, dont la réputation peut nous en imposer. L'obscurité dans les Sciences ne provient que du défaut de pénétration, & de discernement. Les meilleurs Auteurs nous ont bien proposé la *Tierce*, & la *Quinte* pour principe, mais ils ont toujours oublié la *Septième*; cependant cet *Intervale* est premier dans son espèce. Si la *Quinte* s'engendre de la division Harmonique de l'*Octave*, & si la *Tierce* s'engendre de la division Harmonique de la *Quinte*, cette *Septième* ne s'engendre-t-elle pas aussi de la division Harmonique de la *Tierce majeure*, eu égard au renversement? D'ailleurs elle se forme naturellement de l'addition de deux *Quartes*, ou de celle d'une *Tierce* à la *Quinte*, elle est l'origine de toutes les *Dissonances*; de sorte qu'il faut, ou la regarder comme fondamentale, ou en exclure toutes les *Dissonances* de l'*Harmonie*: Mais le peu d'attention qu'on a fait jusqu'à

présent à la justesse, & à la force du renversement, a fait négliger le seul endroit, par où les secrets de l'Harmonie pouvoient se découvrir. En effet, que l'on examine la grande justesse de ce renversement dans tout ce qui a rapport à l'Harmonie, soit dans les nombres, soit dans les divisions, ou dans les multiplications; soit dans les longueurs d'une corde prise à droite, ou à gauche, soit dans les intervalles qui en sont formez, & par conséquent dans les différentes progressions que l'on peut en tirer; soit enfin, dans les Accords composez de ces Intervalles, & dans leurs différentes progressions; l'on ne pourra plus disconvenir après cela, que le renversement ne soit le nœud de cette grande & infinie variété, que nous remarquons dans l'Harmonie.

Le terme de *Licence* se prend chez la plupart des Musiciens pour celui de *Faute*; aussi Mr. de Broffard n'en fait-il aucune mention dans son Dictionnaire, mais que l'on ne s'y trompe pas, la Musique a pardessus les autres Sciences que l'on veut reduire en pratique, le privilege de voir clair par tout: Là l'on ne peut reduire sous des regles précises, des Licences qui en font tout l'ornement; icy tout s'apperçoit dans le même principe, & la *Licence* n'y est autre chose, qu'un renversement évident de ce qui s'offre le premier à notre connoissance: De tous les Accords consonans, & dissonans, le parfait, & celui de la Septième s'offrent à nous les premiers; De toutes les progressions fondamentales de la Basse, celles de Tierce, de Quinte, & de Septième ou de Seconde, s'offrent également les premières, puisque ce sont-là les premiers Intervalles qui viennent à notre connoissance. Or si la raison ne trouve rien au de-là de ces deux Accords, & de ces trois Intervalles, qui n'en provienne, convenez donc avec nous, que tout doit être fondé là-dessus.

Pour revenir à notre sujet, dont nous ne nous sommes écarté, que pour tâcher de convaincre les esprits prévenus, il est bon de remarquer d'abord que la Dissonance n'est point sauvée par la plus douce des Consonances, & qu'au contraire, elle l'est par la Tierce, qui est une Consonance imparfaite; qu'ensuite la Septième se forme naturellement d'une Tierce ajoutée à la Quinte; que la progression naturelle à cette Septième est de descendre diatoniquement; que les seuls Accords fondamentaux sont le parfait, & celui de la Septième; & que toute la progression de la Basse fondamentale subsiste dans les seuls Intervalles de Tierce, de Quinte, & de Septième, dont les Accords fondamentaux sont composez; puis on n'aura plus de peine après cela, à recevoir deux Accords fondamentaux consecutifs, ou tout sera conforme à ces remarques, excepté que la Septième y sera sauvée d'une autre Septième; & c'est pour

que cette *Licence* ne vous surprenne pas, que nous vous faisons sentir expressément, que la Septième se sauvoit sur une Consonance imparfaite, & que cette Septième en est formée de toute façon, puisque la Seconde engendrée de la division de la Tierce majeure, n'est qu'une Septième renversée: d'ailleurs, l'oreille peut bien tolérer ce petit défaut (comme l'expérience nous le prouve) en faveur du principe qui y subsiste d'un autre côté.

Avant que de donner un Exemple de la *Licence* proposée, il est bon d'avertir, que, quoique les progressions de Tierce, & de Quinte en montant, soient plus parfaites que celle de Septième, sur laquelle nous fondons cette *Licence*, on ne peut néanmoins tirer aucun avantage de ces deux premières progressions, pour ce qui est d'y sauver la Dissonance, parce que cette Dissonance ne peut y suivre la progression naturelle dans les Accords fondamentaux.

Exemple de la Septième sauvée d'une autre Septième.

The musical score consists of six staves. The top two staves are labeled 'Partie ajoutée' and the bottom four are labeled 'Basse continue'. The score is in 4/4 time and features a sequence of chords and intervals. The notes are as follows:

- Staff 1 (Partie ajoutée): G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5.
- Staff 2 (Basse continue): G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5.
- Staff 3 (Basse continue): G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5.
- Staff 4 (Basse continue): G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5.
- Staff 5 (Basse continue): G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5.
- Staff 6 (Basse continue): G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5.

Below the staves, there are several letters and numbers: 'L. M.', 'C. D.', 'H. J.', 'F. G.', and 'A. B.'.

Toutes ces parties peuvent servir de Basse, pourvu qu'on ne mette jamais la Basse-continue au-dessus de la fondamentale, à cause de l'Accord par supposition qui s'y rencontre, dont le Son grave doit toujours regner au dessous du fondamental. De plus, la *partie ajoutée* ne peut être entendue avec ces deux Basses; & celles-ey ne doivent point être mises au-dessus des autres parties.

Les Nottes (C. D.) sont chacune la Septième avec celles de la Basse fondamentale, qui descend diatoniquement, ou monte de Septième (A. B.) de sorte que la Dissonance y est sauvée d'une autre Dissonance.

Les plus agréables suites d'Accords qui proviennent de cette Harmonie fondamentale, sont celles où la Neuvième est sauvée de la Septième entre les Nottes (C. D.) & (F. G.) celle où la Septième est sauvée de la fausse-Quinte, entre les Nottes (C. D.) & (H. I.) & celle où la Seconde est sauvée du Triton entre les Nottes (H. I.) & (C. D.) en mettant ces dernières Nottes (C. D. au dessus des autres (H. I.)

L'on trouve un Exemple de la Septième, sauvée de la fausse-Quinte, dans le Dictionnaire de Mr. de Brossard, * & dans Masson: De plus, le Triton se trouve encore sauvé dans Masson par la Quinte de la même Note; si bien qu'en ajoutant notre Basse fondamentale (A. B.) à son exemple (D.) &c. nous aurons une suite d'Harmonie pareille à celle-ey, avec cette différence, que la Dissonance majeure y aura lieu dans le premier Accord de Septième; & qu'elle n'a lieu icy que dans le second; outre quelques autres circonstances que cet Auteur n'a pas été obligé de prévoir, parce qu'il ne songeoit pas à la Basse fondamentale.

Pour revenir à notre Exemple, remarquez qu'il faut porter la Note (N.) sur le Guidon, lorsque la Basse fondamentale a lieu.

Il se trouve entre les Nottes (L. M.) une Basse fondamentale de la cadence irrégulière évitée par une Septième ajoutée à (M.) sur-quoi il est à propos de faire quelques réflexions.

1°. La Cadence irrégulière est originale d'elle-même; mais on sous-entend pour lors, que chacune des Nottes de la Basse fondamentale doit porter l'Accord parfait; car la Sixte que nous ajoutons au premier Accord, n'est qu'un Son surnuméraire toléré par le bon goût: Aussi l'Accord qui en est formé n'étant point fondamentale, ne peut profiter du même avantage que le parfait, ni que celui de la Septième; bien qu'il soit renversé de ce dernier. Tout ce qui est fondé sur l'Accord parfait, ou sur celui de la Septième, peut se tourner de toute façon, parce que ces Accords sont originaux: Mais

* De Brossard, p. 134. 216. f. Note A; Masson, p. 113. [P. 56.]

s'il est permis une fois de les alterer par quelques nouveaux Sons; ces nouveaux Sons ne peuvent plus changer de lieu; bien que d'ailleurs ils ne diminuent pas la force de ces premiers Accords, qui participent toujours du renversement qui leur est naturel. Ainsi cette Sixte ajoutée dans la Cadence irrégulière, ne faisant point Dissonance avec la Basse, on ne doit jamais renverser l'Accord qui en est formé; de façon que la dissonance que cette Sixte fait avec la Quinte, devienne-t-elle contre la Basse; le renversement ne pouvant y avoir lieu pour lors que dans l'Accord de la petite Sixte, où la Dissonance ne s'entend qu'entre les parties: Car si cet Accord pouvoit se réduire en celui de la Septième, dont il tire son origine, l'Accord parfait seul ne seroit plus le principe en ce cas, mais encore celui de la Septième, ce qui ne se pourroit icy, parce que la Septième ne peut être sauvée dans une progression de la Basse en montant de Quinte; & que ce que nous appelons *Cadence*, nous représente l'idée d'un chant terminé en quelque façon, cette Cadence ne peut se faire sentir que dans une progression consonante de la Basse sous des Accords fondamentaux, dont nous n'alterons icy la perfection que par une *Licence* autorisée par le bon goût. Il est donc bien à propos de sçavoir faire la différence d'un Accord fondamental, à celui qui en provient, pour ne pas en confondre les propriétés.

2°. Si une Cadence est évitée par l'addition d'une Dissonance à l'Accord parfait qui la termine; & si en ce cas on peut en trouver le principe dans les Accords fondamentaux, & dans les progressions fondamentales de la Basse, vu qu'il ne s'y agit plus de Cadence, puisque la conclusion se trouve interrompue par l'addition de la Dissonance; pour lors ce principe sera le véritable, comme cela paroît dans la Basse fondamentale de l'Exemple précédent, dont les Accords fondamentaux qu'elle porte, peuvent se renverser au gré du Compositeur, & peuvent de plus profiter de la supposition.

Ce n'est pas le tout, la suite d'Harmonie qui paroît dans la *partie ajoutée*, semble encore choquer davantage que le reste, en ce que la Seconde y est sauvée, contre la règle naturelle. Cependant l'on ne peut recevoir l'un sans l'autre, c'est la Basse fondamentale qui nous règle; d'ailleurs on peut remarquer que la *Licence* qui s'y trouve est la même que celle de la *Cadence irrégulière*, où la Dissonance se sauve en montant sur la Tierce: Mais souvenez-vous bien de la véritable origine de ces différentes progressions, & ne confondez pas le principe avec la *Licence de la Cadence irrégulière*.

Au reste, nos raisons sont faibles en comparaison de l'expérience qui parle icy en notre faveur; voyez les Ouvrages des plus habiles

Maitres du Siccle, ils vous en rendront encore un nouveau témoignage.

Il n'y a pas de doute que les Licences continuës dans le dernier Exemple ne soient un peu dures; aussi ne doit-on les employer que très-rarement, & avec tout le discernement dont un habile homme est capable: une preuve même de leur perfection, c'est qu'il est très-difficile de les accompagner correctement, & sans faute. Aussi ne sera-t-il pas inutile aux Compositeurs de voir la maniere dont nous disons qu'il faut s'y prendre en ce cas, parce que nous y prescrivons en même-temps les véritables Accords qui devoient être entendus selon l'Harmonie naturelle.

ARTICLE QUATRIÈME.

Que la Septième peut être encore sauvée de l'Octave.

La Septième, qui est la première de toutes les Dissonances, s'en distingue en ce qu'elle peut être non seulement préparée par toutes les Consonances, mais en ce qu'elle peut encore en être sauvée, à l'exception de la Quarte renversée de la Quinte, qui ne peut servir qu'à sauver la Seconde dans une Harmonie renversée de celle où cette Septième peut être sauvée de la Quinte.

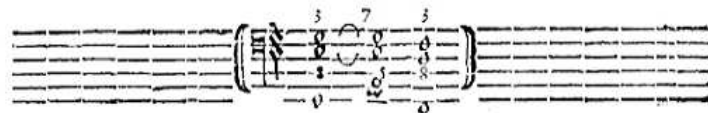
La Tierce, la Quinte, & l'Octave préparent la Septième; & la seule Tierce doit la sauver dans une Harmonie fondamentale, & naturelle: Cependant la Licence de la Cadence rompuë, qui introduit une variété charmante, nous oblige de sauver encore cette Septième par la Quinte; où l'on peut remarquer que ces deux manieres de la sauver, se rencontrent dans les progressions de la Basse en descendant de Quinte, & de Septième; si bien que la progression de cette Basse en descendant de Tierce, étant plus parfaite que celle qui descend de Septième, nous sommes obligez de chercher si cette Septième ne pourroit pas encore être sauvée par quelques nouvelles Consonances dans cette dernière progression; aussi nous voyons qu'elle peut fort bien y être sauvée de l'Octave, quoiqu'il s'y rencontre une espèce de deux Octaves consécutives; mais avant que de refuter la fausse-idée que l'on se fait de ces deux Octaves, qui sont simulées en ce cas, nous allons tâcher de prouver cette dernière façon de sauver la Septième.

Tous les Musiciens conviennent que la Neuvième peut être sauvée de la Tierce, lorsque la Basse descend de Tierce; donc la Septième qui fait partie de l'Accord de la Neuvième, ne peut être sau-

vée en ce cas, que de l'Octave. *Exemple.*

Si l'on rapporte à présent cette suite d'Accords à celle dont elle dérive, l'on verra que la Neuvième n'est qu'une Septième, & que la Septième, n'est qu'une Quinte, dont la progression sera conforme à celle qui vient de paroître: Car nous avons remarqué précisément que l'Accord de la Neuvième ne provenoit que d'un Son ajouté à la Basse, qui suppose le fondamental qui se trouve immédiatement au dessus.

EXEMPLE.



Basse fondamentale de deux Cadences parfaites évitées.

Le Guidon 12 marque le Son surnuméraire de la Neuvième au dessus duquel le Son fondamental est représenté par une Note.

Si l'on avoit considéré l'Accord de la Neuvième dans son tout, pour en fixer la progression; ou l'on auroit défendu de sauver la Neuvième de la Tierce, ou l'on auroit permis de sauver la Septième de l'Octave, puisque l'un ne peut être sans l'autre: mais bien plus, si l'on avoit considéré cet Accord dans son origine, l'on n'auroit pu se dispenser d'admettre les deux précédentes progressions, puisqu'elles sont les plus naturelles: Donc ou la Septième peut être sauvée de l'Octave, ou l'Accord de la Neuvième ne doit pas être reçu.

La Septième peut se sauver encore de l'Octave dans une Harmonie renversée.

EXEMPLE.



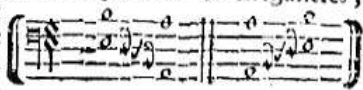
Basse fondamentale.

Pour revenir aux deux Octaves, ou aux deux Quintes simulées.

la regle en a été établie sur l'Harmonie fondamentale, de même que toutes les autres regles; mais faute de s'être expliqué, l'on nous a laissé dans des doutes, dont il est à propos de nous relever.

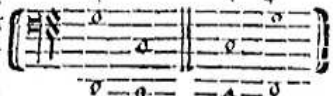
Si l'on a défendu les deux Octaves, ou les deux Quintes simulées, ce n'a été que pour empêcher de donner aux Parties des progressions extravagantes, sur tout dans la pratique des Dissonances; parce que dans celle des Consonances, ce défaut s'évite facilement, en donnant aux Parties une progression contraire. Cependant l'on ne peut se dispenser de faire entendre à tout moment ces sortes de passages dans les Cadences parfaites & irregulieres, où l'on trouve d'un côté deux

Octaves simulées, & de l'autre deux Quintes; puisque si l'on fait passer la Basse sur les degrez



diatoniques, qui se trouvent d'une Note à l'autre, les deux Octaves & les deux Quintes s'y entendront en effet: la regle est donc fautive en ce cas, & ne peut servir que dans un renversement de ces deux Cadences, où, à la verité, la progression de la Basse ne conviendrait point au Dessus, pendant que cette Basse tiendrait celle du Dessus; mais nous avons remarqué que la progression des parties superieures devoit être diatonique, autant que cela se pourroit, sur tout lorsque la Quarte y a lieu, comme elle se rencontreroit icy, en renversant les parties de cette façon:

Ainsi nous pouvons nous passer encore de cette regle dans cette occasion.




A l'égard des Dissonances, il est certain que l'on ne manquera jamais, en donnant à chaque Dissonance la progression qui luy est naturelle, pendant que les Consonances, dont la Dissonance est accompagnée, passeront sur telle autre Consonance que l'on jugera à propos; pourvu que l'on ne s'écarte pas de la Modulation, & que l'on ne change pas le fond de l'Accord, sur lequel la Dissonance doit être sauvée: ainsi l'on ne peut pas dire qu'il se trouve deux Octaves simulées dans une Septième sauvée de l'Octave; parce que l'Octave qui peut être jointe à la Septième, ou qui y est toujours sous-entendue, lorsqu'elle n'y est point, reste sur le même degre, ou passe ailleurs; de façon qu'ayant été entendue, la seconde Octave ne peut provenir que de la progression, & non pas de celle d'un autre Intervalle. *Exemple.*

De-là vient une infinité d'autres manieres de sauver la Dissonance, dont nous parlerons au troisième Livre.



Le

Le fondement qui est supposé dans chaque Accord, doit nous servir toujours de guide, soit qu'il s'agisse de donner aux Tierces, & aux Sixtes majeures ou mineures leur progression naturelle, soit que l'on craigne de faire entendre deux Octaves ou deux Quintes consecutives, car souvent nous croyons voir deux Quintes ou deux Octaves, lorsque nous ne les entendons pas. Par exemple, *Maison** & plusieurs autres, veulent que l'on puisse passer de la Sixte à la Quinte, ainsi,  où l'on trouvera cependant deux Quintes, si l'on a égard au degre diatonique, qui passe de *Fa* à *Ré*: Mais si l'on remarque que la Basse fondamentale de cet Exemple

doit faire *Ré*, *Sol*, conformément à la progression d'une Cadence parfaite évitée;



ainsi, l'on ne trouvera plus ces deux Quintes imaginaires; & voici comme raisonne un habile Compositeur: Je fais icy deux Quintes

simulées, mais ce Son en suppose un autre, ou pour lors ces deux Quintes ne paroissent plus; donc cela est bon, quoique cette supposition ne doive se faire qu'entre les temps principaux de la mesure: Mais la Musique a cela de particulier, que l'on peut abuser souvent, & même avec succès, de la liberté que l'on a de la varier à l'infini; cependant lorsque la raison s'accorde avec l'oreille, l'on peut luy donner toute la variété dont elle est susceptible, sans pecher contre ce qu'elle a de plus parfait; aussi ces deux Octaves, ou ces deux Quintes que l'œil apperçoit sur le papier ne sont pas toujours telle à l'oreille, lorsque le fondement y subsiste dans toute sa regularité.

Il étoit à propos de s'étendre un peu sur ce sujet, pour faire revenir de leurs erreurs, ceux qui ne s'attachent qu'à la simple signification des termes, sans en comprendre la force.

Au reste, quoique nous pretendions que la Septième peut être sauvée de toutes ces Consonances; remarquez que selon l'Harmonie fondamentale & naturelle, elle ne peut l'être que de la Tierce: Car si dans la Cadence rompuë elle se sauve de la Quinte, & si dans le renversement de la progression ordinaire à la Basse de cette Cadence, elle se sauve d'un autre Septième, cela ne provient que de la *License* introduite par la Septième ajoutée à l'Accord parfait, dont la Basse fondamentale peut tirer une nouvelle progression: Et si nous voulons encore icy que cette Septième puisse être sauvée de l'Octave, ce n'est qu'en consequence de la supposition, ou du renversement, puisqu'elle y est toujours sauvée de la Tierce, selon l'Harmonie naturelle, comme cela paroît dans nos Exemples.

* *Maison* p. 124.

Q

TRAITE' DE L'HARMONIE,
ARTICLE CINQUIÈME.

Que la Septième peut être accompagnée de la Sixte.

L'on pratique quelquefois la Septième avec la Sixte, dont il se forme, à la vérité un Accord très-dur, & la seule raison qui puisse le rendre supportable, est qu'il ne se fait qu'en passant, & que les Sons ingrats dont il est composé sont permanens, ayant lieu dans les Accords qui les précèdent, & qui les suivent; outre que le Son de la Bassé n'y est admis pour lors que par supposition.

E X E M P L E.

A U T R E E X E M P L E.

Il est bon de remarquer qu'un Son permanent se dérobe en quelque façon à notre attention, lorsqu'on en fait passer plusieurs autres au-dessus de luy, dont la diverse progression est conforme aux Regles les plus naturelles; ce qui se trouve icy de même que dans la partie ajoutée à l'Exemple de l'Article précédent; & ce qui se trouve encore dans tous ces *coliers de Musettes*, & de *Vielles*, qui paroissent en France, & ailleurs, dont nous donnons une idée dans nos Regles du *Chromatique*, Livre troisième, & dans celles du *Point d'Orgue*, Livre quatrième.

Ce seroit icy le lieu de parler du *Chromatique*, des *Dissonances pour le goût du chant*, ou par *supposition*, & des *Fausse relations*: Mais les Regles que nous en donnons dans le Livre suivant, sont si simples & si intelligibles, que nous pouvons bien les passer à présent sous silence.

ARTICLE SIXIÈME.

Des occasions où il semble que la Dissonance soit préparée d'une autre Dissonance.

Quoique nous mettions cet Article au nombre des *Licences*, nous allons voir néanmoins que ce qu'il contient est conforme à l'Harmonie naturelle, où nous prétendons que la Dissonance doit être préparée absolument, & sans exception, d'une Consonance: Mais comme l'expérience semble nous prouver le contraire, & que la plupart des Musiciens en tirent de fausses conséquences, nous avons cru devoir placer cet Article conformément à leur idée, pour qu'ils le trouvent à l'endroit, où ils s'imagineront qu'il doit être.

Quand M. de Brossard dit (p. 131.) qu'après la Dissonance syncopée, l'on fait passer souvent une fausse-Quinte, & qu'après cellecy on fait encore passer souvent une Quarte syncopée, à laquelle cette fausse-Quinte sert comme de *préparation*, il ne satisfait en cela que ceux qui le savent aussi-bien que luy; mais en même-temps il induit dans l'erreur ceux qui l'ignorent, sans détruire la prévention de ceux qui, prenant à la lettre la Règle qui dit, que toute Dissonance doit être préparée & sauvée d'une Consonance, ne peuvent entendre le contraire, sans l'imputer à faute: car, ou il faut expliquer les choses qui paroissent opposées aux Regles générales, ou ne pas les proposer. Si cet Auteur s'en fût tenu à son Titre, sans descendre dans le détail des Regles, & de la pratique, nous aurions tort de le citer icy: mais comme il nous propose ailleurs des Regles opposées à ce qu'il veut nous enseigner icy, nous ne pouvons nous dispenser de dire notre sentiment là-dessus, pour éclaircir les doutes qu'il y sème.

À l'égard de la Dissonance sauvée de la fausse-Quinte, ça été le sujet de l'Article III. & pour ce qui regarde la Quarte syncopée, à laquelle la fausse-Quinte sert comme de *préparation*; nous allons voir que ces deux Dissonances sont contenues dans le même Accord fondamental; qu'ainsi la seconde Dissonance n'est autre que la première; de sorte que tant qu'une Dissonance reste sur le même degré, pendant que la Partie que l'on fait servir pour lors de Bassé, passe sur les différens Sons dont l'Accord, où cette Dissonance a

124 **TRAITE' DE L'HARMONIE,**
 lieu, est composé, l'on doit inferer de-là, que la difference ne
 consiste pas dans le fond, mais seulement dans l'Intervale qui a
 la liberté d'employer entre cette Dissonance & une autre Partie, la-
 quelle Dissonance est toujours la même par rapport à la Basse fon-
 damentale, comme nous allons le prouver par l'addition de cette
 Basse fondamentale à l'Exemple de M. de Broffard.

E X E M P L E.

Mr. de Broffard, p. 137 à la Neuvième mesure.

AUTRE EXEMPLE.

Vous trouvez entre (A. B.) la Septième précédée de la même Septième : & qui plus est, cette Septième (M.) est préparée par

LIVRE SECOND.

une Consonance à (L.) devenant ensuite fausse-Quinte, & Onzième, par rapport à la Basse continué ; mais c'est toujours la même Septième, & le même Accord par rapport à la Basse fondamentale, n'étant pas nécessaire de repeter icy, que le Son surnuméraire de la Onzième, dite Quarte, doit être entendu au-dessous de la Basse fondamentale, & qu'il doit même être retranché, quant à la preuve. Que l'on ne s'imagine donc plus qu'une Dissonance puisse être préparée d'une autre Dissonance, puisque dans le fond il ne s'en trouve qu'une dans toutes celles qui se suivent icy, & que lorsqu'elle peut être préparée, elle l'est en effet d'une Consonance ; de sorte que la liberté que l'on a de faire passer une partie qui sert de Basse sur tous les Sons d'un même Accord, n'a point de rapport à une Règle qui concerne deux Accords differens.

Le défaut des Commentateurs des premières Regles, ne vient que de ce qu'ils n'ont pas sçu accorder la raison avec l'expérience, en confondant le principe avec ce qui en dérive, au lieu que ce principe se soutient icy par tout avec la même force ; puisque pour prouver l'Harmonie naturelle, & la Licence, nous n'avons eu besoin que de l'Accord parfait, de celui de la Septième, & des Intervalles dont ces Accords sont composés, pour en former la progression d'une Basse fondamentale, laquelle Basse nous sert de guide dans les premières progressions en descendant de Tierce, de Quinte, & de Septième (si l'on veut) pour l'Harmonie naturelle, & dans le renversement de ces progressions pour toutes les Licences qui peuvent être mises en pratique, en y joignant la *supposition*, & l'*emprunt*.

CHAPITRE DIX-HUITIÈME.

Observations sur l'établissement des Regles, où l'on enseigne la maniere de composer une Basse fondamentale.

ARTICLE PREMIER.

De l'établissement des Regles.

L'On ne peut juger de la Musique que par le rapport de l'ouïe ; & la raison n'y a d'autorité, qu'autant qu'elle s'accorde avec l'oreille ; mais aussi rien ne doit plus nous convaincre que leur union dans nos jugemens : Nous sommes naturellement satisfaits par l'oreille, & l'esprit l'est par la raison ; ne jugeons donc de rien que par leur concours mutuel.

L'expérience nous offre un grand nombre d'Accords susceptibles d'une diversité à l'infini, où nous nous égarerons toujours, si nous n'en cherchons le principe dans une autre cause; elle sème par tout des doutes; & chacun s'imaginant que son oreille ne peut le tromper, ne veut s'en rapporter qu'à luy-même. La raison au contraire ne nous met sous les yeux qu'un seul Accord, dont il luy est facile de déterminer toutes les propriétés, pour peu qu'elle soit aidée de l'expérience: Ainsi dès que cette expérience ne dément point ce que la raison autorise, celle-cy doit prendre le dessus; car rien n'est plus convaincant que ses décisions, sur tout lorsqu'elles sont tirées d'un principe aussi simple que celui qu'elle nous offre: Ne nous réglons donc que sur elle, si cela se peut, & n'appellons l'expérience à son secours, que pour affermir davantage ses preuves.

Les premiers Musiciens, en un mot, tous ceux qui ne sont attachés qu'à la speculation, n'admettent que l'Accord parfait pour tout principe. Si Zarlín qui a joint la pratique à la théorie, parle des Accords de *Sixte*, & de *Sixte-Quarte*, nous savons déjà qu'ils proviennent de ce même principe; & il ne s'agit plus que de voir si les Dissonances ne peuvent pas s'y rapporter aussi; ce qui est facile à prouver, puisqu'elles sont toutes engendrées d'un nouveau Son ajouté à ce premier Accord, qui y subsiste toujours dans son entière perfection: De sorte que la raison suffit seule encore pour en autoriser, & pour en déterminer la pratique, cette addition se faisant naturellement par une *Règle de trois*, ou par une nouvelle multiplication des nombres, qui nous donnent ce premier Accord, comme nous l'avons observé au Livre I. Ch. VII. p. 29. Or les Règles de la Musique, ne concernant que les Consonances, & les Dissonances praticables, ces Consonances étant toutes contenues dans l'Accord parfait, & ces Dissonances dans le même Accord, & dans la Septième qu'on y ajoute; il est donc certain que ces Règles doivent être fondées principalement sur le premier Accord, & sur celui qui en est formé par la Septième ajoutée. Et si après avoir établi nos conséquences sur un principe si simple, & si naturel, nous suivons de point en point ce qui a été dit & pratiqué par tout ce qu'il y a de plus habile dans ce genre, en nous conformant toujours à ce que l'expérience nous fait approuver; qui pourra douter un moment, que ce principe ne soit le véritable objet de nos Règles?

Voyez pour cet effet ce qu'a dit Zarlín au sujet de la Basse fondamentale, de sa progression, de celle qu'elle détermine aux autres parties, de celle des Tierces, des Consonances en general, & des Dissonances; en remarquant qu'il a oublié les Dissonances, que nous appelons *majeures*; qu'il n'a pas bien défini la *Cadence rompue*,

qu'il ne parle point de l'*irrégulière*, ni du renversement des Accords, quoiqu'il en enseigne la pratique de ceux de *Sixte*, de *Seconde*, &c. qu'il cite sans distinction l'Accord de la Neuvième, que nous disons n'être admis que *par supposition*, qu'il étoit mal fondé dans les *Modes*; (comme nous le verrons au Chap. XXIII.) que par conséquent la Musique ne pouvoit profiter des perfections dont la notre est ornée, & qu'enfin ses Exemples ne répondent pas à son discours. Examinez si ses raisons sont raisons, ou paroles, d'où il les tire, ses explications, ses comparaisons, & en même-temps les bornes de ses connoissances; tirez-en après cela des conséquences justes; & vous trouverez en effet que toute l'Harmonie, & toute la Melodie doivent rouler sur nos deux Accords proposés; mais bien plus, sur le Son grave de chacun de ces Accords, qui est toujours le même de part & d'autre, & sur sa progression, comme nous l'avons dit jusqu'à présent. Ecoutez ensuite la Musique des plus habiles Maîtres, examinez-la, & faites en la preuve par le moyen d'une Basse-fondamentale, selon l'explication que nous en donnons à la fin de ce Chapitre, vous n'y trouverez que l'Accord parfait, & celui de la Septième, vous n'y trouverez, dis-je, que la Note tonique, ou la dominante, supposé que vous soyiez bien au fait de la *Modulation*, pour pouvoir distinguer tous les changemens de *Tons*, en remarquant d'ailleurs que la Sixième Note prend souvent la place de la Dominante dans les Tons mineurs seulement.

Le principe de l'Harmonie ne subsiste pas seulement dans l'Accord parfait, dont se forme celui de la Septième; mais encore plus précisément dans le Son grave des ces deux Accords, qui est, pour ainsi dire, le *Centre Harmonique*, auquel tous les autres Sons doivent se rapporter. C'est aussi l'une des raisons pour laquelle nous avons cru devoir établir notre système sur la division d'une corde, en ce que cette corde qui nous donne ce son grave, est le principe de toutes celles qui proviennent de sa division; de même que l'unité qu'on luy compare, est le principe de tous les nombres.

Ce n'est pas assez de s'appercevoir que tous les Accords, & leurs différentes propriétés tirent leur origine du Parfait, & de celui de la Septième; il faut remarquer de plus, que toutes les propriétés de ceux-cy dépendent absolument de ce *Centre Harmonique*, & de sa progression: les Intervalles dont ils sont composez ne sont tels, que par rapport à ce *Centre*, qui s'approprie ensuite ces mêmes Intervalles, pour en former sa progression, sur laquelle seule se détermine l'ordre & la progression de ces deux Accords premiers; & ces Intervalles subsistent tous dans la Tierce, la Quinte & la Septième: car s'il y en a d'autres, ils en sont renversez comme la Sixte, la

Quarte, & la Seconde, ou doublez des uns & des autres, comme la Neuvième, la Onzième &c. ou alterez, comme le Triton, la fausse-Quinte, &c. nous ne faisons point mention icy de l'Octave, sachant assez que ce n'est qu'une réplique. Cette réduction d'Intervales a encore un rapport exact avec celle des Accords; des Intervales renversez, se forment les Accords renversez; des Intervales doublez, se forment les Accords par supposition; & des Intervales alterez, se forment les Accords par emprunt: le tout provenant de nos trois premiers Intervales, dont se forment les Accords fondamentaux, & se rapportant uniquement à notre *Centre Harmonique*.

Cela ne suffit pas, l'oreille approuve non seulement ces Accords fondamentaux; mais dès que leur progression est une fois déterminée par celle de leur Son grave & fondamental, tout ce qui s'y conforme luy est toujours agréable, & non autrement; que ce Son fondamental y soit sous-entendu, renversé, supposé, ou emprunté, la raison & l'oreille s'accordant tellement sur ce point, que l'on ne peut pas même y trouver d'exception.

Que ce principe est merveilleux dans sa simplicité! Quoi tant d'Accords, tant de beaux chants, cette diversité infinie, ces expressions si belles & si justes, des sentimens si bien rendus, tout cela provient de deux ou trois Intervales disposez par Tierces, dont le principe subsiste dans un Son, ainsi. Son fondamental. Tierce. Quinte. Septième.
L'on doit en être déjà persuadé.

par nos remarques précédentes, & les Regles que nous allons établir sur ce principe, acheveront de nous en convaincre.

1°. Pour commencer par les Consonances, qui sont toutes contenues dans l'Accord parfait, la Basse fondamentale ne pouvant proceder en ce cas, que par des Intervales consonans (selon nos Remarques Chap. I. & II. & au Troisième Livre Chap. IV.) elle détermine une certaine progression diatonique aux parties supérieures, d'où l'on peut tirer presque toutes les Regles qui concernent ces Consonances; & quand nous ne disons pas absolument toutes les Regles, ce n'est que par rapport à certaines libertez que la Dissonance y introduit; mais nous y trouverons toujours les principales, & sur tout, celles que les Anciens nous ont données pour uniques.

A l'égard de l'Harmonie, par exemple, on ne trouve jamais deux Octaves, ni deux Quintes de suite dans ces progressions naturelles; & si, sans déranger l'ordre prescrit à chaque Partie, l'on y fait passer chaque Consonance à celle qui peut la suivre, l'on y trouvera non seulement que les parfaites passent ordinairement aux imparfaites,

parfaites, & celles-cy aux premières; mais on y trouvera encore les Consonances parfaites qui peuvent se suivre: D'où l'on conclut, que la suite des Tierces n'y étant point limitée, leur progression, aussi-bien que celles des Sixtes qui en sont renversez, doit être libre. La Quarte renversée de la Quinte, devoit à ce qu'il semble, se soumettre à la regle qui regarde cette Quinte; cependant l'expérience qui nous en fait tolerer plusieurs de suite dans une progression diatonique, doit l'emporter sur cette observation.

A l'égard de la Melodie, l'on sçait que le Plein-chant ne peut proceder que par des Intervales diatoniques, ou consonans, encore celui de la Sixte majeure y est-il défendu; ainsi notre principe subsiste toujours icy; Mais en même-temps ne nous en laissons pas imposer par cette Regle dans une Musique complete, où la Dissonance fait un effet merveilleux, la seule *Modulation* doit en être l'arbitre: Car de la façon dont nous la pratiquons aujourd'huy, elle met le Musicien au-dessus de la difficulté qu'il trouvoit autrefois à entonner certaines Dissonances, qui sont toute la beauté de l'expression.

2°. Comme de toutes les progressions de la Basse, celle de la Quinte en descendant est la première, & la plus parfaite, puisque nous ne sommes pleinement satisfaits, que lorsque nous entendons une Cadence finale formée de cette progression, où il semble que la Quinte retourne à sa source, en passant à l'un des Sons de l'Octave dont elle est engendrée; (car monter de Quarte, ou descendre de Quinte, c'est icy la même chose); il n'y a pas de doute qu'on ne se soit principalement attaché aux propriétés de cette cadence, pour en tirer quelques avantages; en quoy nous sommes d'autant mieux fondé, que cette première progression du principe suffit seule pour mettre le comble à nos Regles, comme la suite va nous le prouver.

La Regle de faire monter la Tierce majeure sur l'Octave, & de n'y jamais faire monter la mineure, ne peut provenir que du principe proposé; puisque ce n'est que dans une pareille progression où la Tierce monte diatoniquement à l'Octave; mais prenez garde de ne pas vous tromper icy par une fausse application à la Regle: il n'y a qu'une Tierce à l'égard du principe, lequel ne peut subsister sans l'un de nos deux Accords fondamentaux; de sorte que bien loin de vous imaginer que les Tierces dont nous parlons, puissent se rapporter indifferemment à tous les Sons que le renversement nous permet de faire servir de Basse, il faut au contraire se restreindre au principe, en sous-entendant que ces Tierces ne sont telles, par rapport à ce principe, que dans l'Accord parfait, ou dans celui de la Septième: Ce qui doit nous en convaincre encore davantage,

c'est qu'on n'a pû se dispenser d'appliquer cette même règle aux Sixtes, lesquelles ne pouvant avoir lieu que dans un Accord renversé, n'y suivent la propriété des Tierces, qu'autant qu'elles les représentent, comme on peut le remarquer, en réduisant cet Accord renversé en l'un de nos deux premiers; si bien que par nôtre juste interpretation, il est inutile de faire mention icy de ces Sixtes; car ce que nous disons des Tierces du Son fondamental, doit s'entendre également de tout ce qui les représente, ce qui va se prouver encore dans les Dissonances mêmes.

3°. Si la première Dissonance se forme d'une Tierce ajoutée à l'Accord parfait, laquelle Tierce doit être naturellement mineure, en la comparant à la Quinte du Son grave de cet Accord; & si cette Tierce ajoutée forme une nouvelle Dissonance avec la Tierce majeure du Son grave de ce même Accord, nous voyons d'abord que la Dissonance tire son origine de ces Tierces, étant obligés par conséquent de la distinguer en deux genres, en appellant *mineure*, celle qui provient de la Tierce mineure ajoutée; & *Majeure*, celle qui provient de la Tierce majeure naturelle à l'Accord parfait; distinction qui n'avoit pas encore été faite, & qui est cependant très-juste, puisque par ce moyen la progression de toutes les Dissonances est tout d'un coup déterminée; les majeures doivent monter, & les mineures doivent descendre; ce qui ne souffre point d'exceptions, & ce qui prouve en même temps que l'Harmonie fondamentale, ne subsiste que dans les Accords parfaits, & de Septième; supposé que toute Dissonance majeure puisse se réduire en la Tierce majeure du Son grave d'un Accord de Septième, & que toute Dissonance mineure, puisse se réduire en une Septième; supposition qui ne souffre aucune difficulté.

Quoique nous n'ayons pas encore examiné l'origine de la progression de la Tierce mineure, sur laquelle nous fondons celle de toutes les Dissonances mineures, l'on peut toujours être assuré, par ce qui a paru jusqu'à présent, que nous n'avancions rien de faux, en attendant que l'occasion se présente d'en dire davantage sur ce sujet.

L'on ne manqueroit peut-être pas de nous opposer le *Chromatique*, & la *Licence*, que nous introduisons dans la *Cadence irreguliere*, pour des exceptions valables de la Règle précédente, si nous ne faisons pas remarquer que la *Sixte* ajoutée à l'Accord parfait dans la *Cadence irreguliere*, y est surnumeraire; & que l'Harmonie ne perd rien de sa perfection sans cette Sixte, dont la pratique ne dépend du goût; au lieu que l'Harmonie deviendroit insipide, sans les autres Dissonances. Et à l'égard du *Chromatique*, où la Dissonance majeure

peut descendre d'un demi-Ton, au lieu de monter, il ne détruit en aucune façon notre Règle: Car, 1°. le Son sur lequel doit monter en ce cas, la Dissonance majeure y est sous-entendu, s'il n'est pas entendu dans une autre partie; outre que ce Son n'est autre que le fondamental, qui doit par conséquent regner naturellement dans la Basse. 2°. La Dissonance majeure n'est point dissonante par elle-même, au lieu que la mineure l'est par elle-même; puisqu'en retranchant celle-cy, il n'y en aura plus de majeure, comme l'expérience peut le prouver, &c. 3°. La Tierce majeure d'où provient la Dissonance majeure, est naturelle à l'Accord parfait; & l'on ne défend point absolument de la faire rester sur le même degré, en disant qu'elle doit monter. 4°. Comme toute Dissonance majeure ne peut être formée que de la Tierce majeure d'une dominante tonique, cette Dissonance n'est plus qu'accidentelle à l'égard du Ton qui la suit immédiatement, &c. 5°. Cette Dissonance majeure est censée rester sur le même degré, pour préparer la mineure qui la suit; car le genre de l'Intervale n'y change point, comme on peut le remarquer, en laissant sur le même degré la Note de la Basse, sur laquelle cette Dissonance aura été entendu: de sorte que si elle a fait Tierce, ou Septième, elle sera encore Tierce, ou Septième, &c. la différence n'y consistant que du Majeur au Mineur, ou du Superflu au Juste; différence qui se trouve également dans les Notes qui marquent ces Intervalles, puisqu'elle n'y est causée que par un *♯ mol*, ou par un *♭ quarte* ajoutée à la même Note.

Nous ne doutons pas que les habiles gens ne sentent la force de ces preuves, quoique nous ne les ayons pas mises dans tout leur jour, pour éviter des répétitions ennuyeuses: Mais à cela près, le *Chromatique* est un nouveau genre d'Harmonie, qui doit avoir des propriétés particulières; bien que ces propriétés, qui semble s'éloigner du principe, en dépendent néanmoins, & que cela ne demande qu'un petit éclaircissement.

4°. Si la progression des Parties supérieures doit être naturellement diatonique, & si la Tierce mineure ne peut monter sur l'Octave; il est donc de toute nécessité, pour se soumettre à ces Règles, que cette Tierce reste sur le même degré dans un acte de la Cadence parfaite, ou finale, pour qu'elle puisse descendre ensuite diatoniquement dans un pareil acte de Cadence, comme cela est évident aux connoisseurs. Or cette observation pourroit bien avoir donné lieu à l'introduction de la Dissonance dans l'Harmonie, & à l'établissement des Règles qui la concernent; car de cette manière, la Tierce mineure qui reste icy sur le même degré, forme une Septième qui descend ensuite sur une autre Tierce; d'où vient appa-

raiment la Regle de *préparer* & de *sauver* la Dissonance par une Consonance. Ce n'est donc pas sans raison, que nous tirons cette Regle d'un acte de la Cadence parfaite, préféablement à tout autre, dans le dessein même de nous conformer aux idées générales; car nous voyons bien que l'on ne s'est attaché qu'aux trois premières progressions de la Basse fondamentale, qui sont en descendant de Tierce, de Quinte, & de Septième; sur ce qu'on nous a donné pour Regle generale, que la Dissonance devoit être toujours *préparée* & *sauvée*, la Septième ne pouvant l'être que dans l'une de ces trois progressions fondamentales; & de ces progressions, celle de la Quinte étant la premiere. De plus, il semble que la Dissonance doive son origine à la Cadence parfaite, selon nos Remarques du Chap. II: Si bien que par-là, toutes nos Regles puissent leur source dans un même principe; ajoutez à cela, que la Septième, d'où proviennent toutes les Dissonances mineures, ne peut être sauvée naturellement que de la Tierce, selon l'Harmonie fondamentale, comme il a été dit en son lieu, Chap. XVII. Art. IV.

Toutes ces considerations doivent nous porter à conclure, que l'Auteur de ces Regles pouvoit être très-profond dans la connoissance de toutes les propriétés de l'Harmonie, bien qu'il ne se fût guidé que sur le principe que nous proposons, comme il y a assez d'apparence; puisque Zarlín s'est efforcé par tout à nous prouver que les premiers Musiciens ne connoissoient quel Accord parfait, quoiqu'il ne connût pas luy-même tous ceux que nous pratiquons, & que nous voyons, qu'à commencer par luy, chaque Auteur ne s'est attaché précisément qu'à l'Intervalle, dont il a voulu prescrire les propriétés, en ne nous donnant que des idées vagues du principe; preuve que la connoissance des Accords renversez, n'est venue que par succession de temps; & que ne devant cette connoissance qu'à la seule experience, le principe y a été perdu de vuë, en regardant ces derniers Accords comme originaux; ce qui a donné lieu aussi à une infinité de détours, d'exceptions, & d'équivoques, où l'on a confondu les termes, les Intervalles, les Accords, leurs progressions, & leurs propriétés, sur tout dans les *Modes*; & où il semble qu'on ait pris plaisir à rendre obscure la Science du monde la plus simple, & la plus naturelle, comme toute personne de bon sens peut s'en appercevoir, tant par les Regles anciennes, & modernes, que par la juste reduction que nous en faisons au principe. Le Geometre a eu beau proposer ce principe, son peu d'experience, qui ne luy a pas permis de s'expliquer comme nous, l'a fait soupçonner d'ignorance par l'ignorant, qui s'est perdu dans la multiplicité des Accords engendrez de ce principe. Mais qu'il est facile à present de revenir

de cette erreur, dès que l'on conviendra une fois de la réduction de ces Accords par Tierces, & des bornes de ces Accords dans l'étendue de l'Octave*, à quoi l'on sera forcé par la propre experience; on ne trouvera plus pour tout Accord original, que le Parfait, & celui de la Septième: Le premier se trouvera dans celui de la Sixte, & l'autre dans celui de la Seconde; ainsi de tous les Accords que nous disons être *renversez*, où pour lors le Son fondamental est *sous-entendu*; & ce dernier se trouvera encore dans ceux de Neuvième, & de Seconde superflue. Ainsi de tous les Accords que nous disons provenir de la *supposition*, & de *l'emprunt*, où pour lors le Son fondamental est *supposé*, ou *emprunté*, en quoi consistent tous les differens genres d'Accords, qui sont engendrez, comme cela est évident par les fondamentaux; ceux-cy l'étant à leur tour par le Son grave & fondamental, lequel pour cet effet, emprunte le secours de son Octave, qu'il a engendrée la premiere; d'où nous tirons toutes les Consonances, & toutes les Dissonances praticables; ne pouvant trop répéter une verité que les Theoriciens n'ont avouée qu'à demi, & que la plupart des Praticiens ont toujours contestée.

5°. Comme il paroît assez par les Regles principales & fondamentales, que nous venons d'expoter, qu'elles n'avoient été puisées que dans les premieres progressions de la Basse en descendant, puisqu'on dit que toute Dissonance doit être *préparée*; il est bon de faire sentir que cette Regle merite exception, en ce que le contraire se trouve dans les progressions opposées: Mais pour abreger ce sujet, nous renvoyons au Chap. XIII. où il en est parlé suffisamment.

6°. Si la Dissonance majeure s'engendre de la Tierce majeure naturelle à l'Accord parfait, cela suffit pour nous prouver qu'elle n'exige aucune autre précaution, que celle de monter d'un semiton, comme c'est le propre de cette Tierce majeure; de sorte que si l'on n'est point obligé de la *préparer*, nous pouvons dire que c'est encore en sa faveur, que la Dissonance mineure profite du même avantage dans les progressions fixées à la Basse fondamentale.

7°. Les autres Regles qui concernent les *Dissonances pour le goût du chant*, la *syncope*, &c. peuvent être passées icy sous silence, parce qu'elles ne sont fondées que sur le bon goût, bien qu'elles soient toujours tirées de nôtre même principe.

8°. Ce seroit icy le lieu de parler de la *Modulation*, qui est en quelque façon, le nœud de nos Regles précédentes; se trouvant une

* ZARLÍN nous prescrit cette réduction, & ces bornes, dans la 3^{me}. Partie de ses *Just. Harm.* Cap. 3. f. 274. Cap. 31. f. 210. Cap. 66. f. 323.

liaison & un enchaînement dans le tout, qui ne nous permettent pas de douter de la vérité de notre principe; mais comme nous sommes obligés de nous étendre un peu sur ce sujet, pour faire sentir l'importance de cette liaison, dont Zarlino & plusieurs autres s'étoient écartés, nous en avons remis l'examen aux Chapitres XXII. XXIII. & XXIV.

9°. Comme on pourroit nous faire de nouvelles objections, à l'égard des Sons surnuméraires dans les Accords par supposition, & dans la Cadence irrégulière; & à l'égard de celui qui emprunte son fondement du Son fondamental même, puisque ces Sons n'étant point compris dans nos Règles, semblent en demander de particulières pour eux; il est bon d'avertir que cela ne mérite pas la peine de s'y arrêter, n'étant nécessaire d'en faire mention que comme d'une addition volontaire, qui ne touche point au principe, & dont la pratique se comprend aisément, selon l'explication que nous en donnons dans nos autres Livres; & pour en juger avec plus de certitude, il n'y a qu'à ajouter une Basse fondamentale au-dessous d'une Musique quelconque, conformément à l'explication suivante.

ARTICLE SECOND.

De la manière de composer une Basse Fondamentale au-dessous de toute sorte de Musique.

1°. L'Harmonie ne se fait sentir ordinairement que dans le premier instant de chaque temps de la mesure, bien que l'on puisse partager quelquefois un temps en deux égaux, où pour lors elle se fait sentir dans le premier instant de chaque moitié de ce temps. Or c'est dans le moment de chacun de ces premiers instans, que toutes les parties doivent s'accorder ensemble; & par conséquent, la Basse fondamentale avec elles, en remarquant qu'il peut se trouver plusieurs Nottes dans l'espace de chaque temps, & même dans le premier instant (à quoi il faut bien prendre garde) qui ne feront point du corps de l'Harmonie, n'y étant ajoutées, en ce cas, que pour le goût du chant.

2°. La Basse fondamentale ne peut subsister, si elle ne regne toujours au-dessous des autres parties; & si le tout ne forme avec elle l'Accord parfait, ou celui de la Septième, en retranchant dans l'occasion, les Sons surnuméraires, & par emprunt.

3°. Dès qu'il paroît un Accord de *Neuvième*, ou de *Quinte superflue*, cette Basse fondamentale doit se trouver une Tierce au-dessus de la Basse déjà composée; & s'il paroît un Accord de *Onzième*, dite

Quarte ou de *Septième superflue*, elle doit se trouver une *Quinte* au-dessus, toutes les autres parties formant pour lors l'Accord de la *Septième*, avec cette Basse fondamentale: Souvenez-vous que l'Octave du Son surnuméraire de la *Onzième*, doit être également regardée comme surnuméraire, bien que le tout fasse un bon effet dans la disposition prescrite.

4°. Dès qu'il paroît un Accord *par emprunt*, il faut substituer dans cette Basse fondamentale, la Dominante à la place de la Sixième Note, celle-ci formant toujours la Seconde superflue, ou par renversement, la Septième diminuée avec la Tierce majeure de cette dominante; ainsi le reste de l'Accord formera celui de la Septième avec notre Basse fondamentale: Nous en parlerons encore dans l'Art. VIII.

5°. Il faut bien prendre garde aux actes d'une *Cadence irrégulière*, où le Son qui devoit être pris pour lors pour le grave de l'Accord de la Septième, doit être retranché, en ne faisant entendre dans ces occasions que l'Accord parfait, qui subsistera dans le reste de l'Accord: Nous en parlerons encore aux Art. VIII. IX. & X.

6°. S'il se trouvoit par hazard un Accord de *Septième* & de *Sixte*, tel que celui dont nous avons parlé au Chap. XVII. Art. V. il ne faudroit pas y faire attention; & la Basse fondamentale doit rester en ce cas, sur le même degré où elle se trouve auparavant.

7°. Comme nous n'ajoutons à présent cette Basse que pour la preuve, il ne faut pas s'arrêter à de certaines fautes de progression, comme deux Octaves consécutives, &c. qui ayant lieu avec elle, ne paroîtront point entre les parties déjà composées.

8°. L'intelligence de la *Modulation* est d'un grand secours pour cette preuve; car elle fait connoître d'abord le Ton dans lequel on est, par conséquent le lieu qu'occupe certaine Note dans ce Ton, l'Accord qu'elle doit porter, & le Son fondamental qui peut y être *sous-entendu*, *supposé*, ou *emprunté*. L'on y reconnoît de plus, que les Accords *par emprunt* ne peuvent jamais avoir lieu que dans les Tons mineurs, & que la sixième Note y emprunte le fondement de la dominante tonique; celle-ci devant toujours servir de Basse fondamentale, quand même la *supposition* auroit lieu avec cet *emprunt*; & l'on y reconnoît encore qu'une *Cadence irrégulière* ne peut se faire que sur une Dominante précédée de sa Note tonique, ou sur celle-ci, précédée de sa quatrième Note; chacune de ces Nottes devant se trouver toujours dans la Basse fondamentale portant l'Accord parfait en ce cas, en s'imaginant que le Son grave de l'Intervalle dissonant &c. doit en être retranché.

9°. Pour que cette Basse soit bien composée, il faut la faire pré-

céder autant que l'on peut par des Intervalles consonans; ce qui ne souffre d'exceptions, que lorsqu'on apperçoit que la Septième peut être *sauvée* de la Quinte, ou d'une autre Septième, ou *préparée* de l'Octave; en supposant toujours que toutes les parties ne formeront point d'autres Intervalles avec cette Bassé fondamentale, que ceux de la Tierce, de la Quinte, de l'Octave, & de la Septième. Et comme les Accords ne sont pas toujours remplis de tous les Sons dont ils doivent être composés, c'est à celui qui en fait la preuve d'y prendre garde, bien que le fond de l'Accord subsiste toujours, quoiqu'il ne soit pas complet; le goût du chant nous obligeant quelquefois de doubler un Son, au lieu d'employer celui qui rendroit cet Accord complet. Quand nous disons que toutes les Parties doivent former la Tierce, la Quinte, &c. avec la Bassé fondamentale; c'est en exceptant (comme l'on fait) le Son surnuméraire des Accords *par supposition*, qui doit se trouver toujours au-dessous de cette Bassé fondamentale, celui qui est ajouté au premier Accord parfait d'une *Cadence irrégulière*, & celui qui emprunte son fondement de la dominante tonique, ces Sons devant être absolument extraits de l'idée dans la preuve, en s'imaginant qu'ils n'y sont point. De plus, la Quinte de la seconde Note d'un Ton mineur se trouve souvent faussé, selon son ordre naturel dans ce Ton; mais elle doit être pour lors regardée comme juste, n'y étant altérée que par accident, en supposant toujours que cette Quinte ne se trouvera que dans un Accord parfait, ou de Septième à l'égard de la Bassé fondamentale. Cela étant fait, on remarque,

1^o. Si la Dissonance mineure, qui est toujours la Septième par rapport à la Bassé fondamentale est *préparée & sauvée* comme elle le doit, dans les progressions fixées; en se souvenant qu'à l'égard de cette Bassé, monter de Quarte, ou descendre de Quinte c'est la même chose; ainsi des autres Intervalles qui ont un pareil rapport. Et comme on peut sous-entendre quelquefois une Dissonance qui ne paroît point dans le corps de l'Ouvrage, soit pour donner une progression consonante à la Bassé fondamentale, soit pour n'y faire rencontrer que les Accords qu'elle doit porter; il ne faut pas pour lors attribuer à l'Auteur le défaut de progression de cette Dissonance sous-entendue, si-tôt qu'elle ne paroît point sans cette Bassé fondamentale; ainsi des autres défauts de progressions, qui n'ont lieu qu'avec cette Bassé fondamentale, vû que l'Auteur ne prétend pas toujours qu'elle y soit ajoutée; au lieu que si ces défauts paroissent sans cette Bassé, pour lors l'Auteur auroit manqué: Mais au reste, cela ne pourra détruire le fond de l'Harmonie, qui devra subsister toujours dans nos deux Accords proposés.

De

De plus, quand on s'appcevra que de deux Sons qui sont ensemble un Intervalle de Seconde ou de Septième, l'aigu de la Seconde, ou le grave de la Septième montera, pendant que l'autre restera sur le même degré; cela marquera justement l'acte d'une Cadence irrégulière, où il faudra s'imaginer (comme nous l'avons déjà dit) que ce Son qui monte est comme surnuméraire, & qu'il ne doit jamais occuper dans une Bassé quelconque. A l'égard de la Dissonance majeure toujours formée de la Note sensible, ou de la Tierce majeure d'une Dominante tonique, & qui n'est dissonance qu'autant que la mineure y est jointe, il faut voir pareillement si elle est toujours *sauvée* comme elle le doit, en montant d'un demi-Ton.

11^o. Il y a quelques reflexions à faire sur la maniere de *sauver* les Dissonances, en ce que, 1^o. Telle Dissonance qui reste toujours sur le même degré, & qui se *sauve* ensuite comme elle le doit, est censée bien *sauvée*, tant que le même Accord fondamental subsiste avec elle. 2^o. Une Tierce mineure que la Bassé ordinaire peut former avec la fondamentale, ne doit pas nous arrêter icy. 3^o. Tant que le même Accord fondamental subsiste, une Dissonance peut passer à tel Son que l'on veut de ce même Accord; mais il faut ordinairement qu'elle passe ensuite sur le Son qui devoit la suivre en premier lieu, excepté que quand la Dissonance majeure, ou bien la mineure sont entendues les dernières, elles peuvent conserver leur privilège, qui est d'être *sauvées* comme elles le doivent. 4^o. L'on peut sauver la Dissonance majeure sur la Consonance, qui doit suivre naturellement la mineure, & celle-cy sur la Consonance, qui doit suivre naturellement la majeure, pourvû que ce soit dans une Harmonie naturelle, & en montant, s'il eut fallu monter, ou en descendant, s'il eut fallu descendre, conformément à cet Exemple de Zarlín *



5^o. Dans le Chromatique, la Dissonance majeure descend d'un demi-Ton au lieu de monter, ou pour lors elle est censée rester sur le même degré, &c. comme nous l'avons déjà remarqué.

Il est certain qu'une Musique où l'on pourra ajouter une pareille Bassé, avec toutes les circonstances que nous venons de remarquer, sera toujours bonne; elle ne pechera tout au plus que dans un certain ordre de Consonances, de Melodie, ou de Modulation, ou dans l'égalité de la valeur des Notes qui préparent, qui forment, & qui sauvent la Dissonance, ou encore dans

* Trezza Parte, Cap. 30. fol. 210.

les temps où cette Dissonance doit être préparée, & entenduë: mais elle ne péchera point contre le fond de l'Harmonie, ce qui est le principal; car le reste est facile à observer. Le bon goût qui nous dicte la plupart de ces Regles, nous obligeant même quelquefois à nous en écarter.

Cette Basse fondamentale fait un très-bel effet dans les Chœurs de Musique; mais lorsqu'on veut qu'elle y soit entenduë, il faut pour lors que les Regles soient observées à la rigueur entre toutes les Parties, bien que la Basse-Continuë puisse former plusieurs Unissons, ou plusieurs Octaves avec la fondamentale, sur tout dans les Accords de 3, par supposition & par emprunt, sans se mettre en peine pour lors du Son fondamental.

Comme tous ceux qui se sont donné la peine de nous dicter les Regles précédentes, ont toujours oublié d'en faire remarquer le principe; nous avons crû devoir nous étendre un peu sur ce sujet, pour que l'évidence de ce principe nous mette au-dessus des doutes & des contestations.

CHAPITRE DIX-NEUVIEME.

Suite du Chapitre précédent, où il paroît que la Melodie provient de l'Harmonie.

IL semble d'abord que l'Harmonie provienne de la Melodie, en ce que la Melodie que chaque voix produit, devient Harmonie par leur union; mais il a fallu déterminer auparavant une route à chacune de ces voix, pour qu'elles pussent s'accorder ensemble. Or quelqu'ordre de Melodie que l'on observe dans chaque Partie en particulier, elles formeront difficilement ensemble une bonne Harmonie, pour ne pas dire que cela est impossible, si cet ordre ne leur est dicté par les Regles de l'Harmonie. Cependant pour rendre ce tout Harmonique plus intelligible, on commence par enseigner la maniere de faire un Chant; & supposé que l'on y fasse quelques progrès, les idées qu'on peut en avoir s'évanouissent, dès qu'il s'agit d'y joindre une autre partie, on n'est plus le maître du Chant; & pendant que l'on s'exerce à chercher la route que doit tenir une Partie par rapport à l'autre, on perd souvent de vue celle que l'on s'étoit proposée, ou du moins on est obligé de la changer; sinon la contrainte où nous tient cette premiere Partie, ne nous permet pas toujours de donner aux autres un chant aussi parfait qu'on pourroit le souhaiter. C'est donc l'Harmonie qui nous guide,

& non pas la Melodie. Il est vrai, qu'un sçavant Musicien peut se proposer un beau Chant convenable à l'Harmonie; mais d'où luy vient cette heureuse faculté? La nature ne peut-elle pas y avoir contribué? Sans doute; & si au contraire elle luy a refusé ce don, comment peut-il y réussir? Ce ne peut être que par des Regles; & d'où tirons-nous ces Regles? C'est ce qu'il faut voir.

La premiere division de la corde nous offre-t-elle d'abord deux Sons, dont on puisse former de la Melodie? Non, sans doute; car un homme qui chanteroit d'Octave en Octave, ne formeroit pas un fort beau Chant. La seconde, & la troisieme division de cette corde, d'où provient toute l'Harmonie, ne nous fournissent pas des Sons plus convenables à la Melodie, puisqu'un Chant composé seulement de Tierces, de Quartes, de Quintes, de Sixtes & d'Octaves, ne seroit point encore parfait: l'Harmonie est donc engendrée la premiere: Ainsi, c'est d'elle qu'il faut absolument tirer les Regles de la Melodie, comme nous le faisons aussi, en prenant à part ces Intervalles harmoniques, dont nous venons de parler, pour en former une progression fondamentale, qui n'est point encore Melodie: Mais ces Intervalles mis ensemble au-dessus de l'un des Sons qui les composent, suivant naturellement une route diatonique, qui leur est déterminée par leur progression même, lorsqu'ils se servent mutuellement de fondement, nous tirons pour lors de ces progressions consonantes & diatoniques, toute la Melodie necessaire; de sorte qu'il a fallu connoître les Intervalles harmoniques avant les melodieux; & tout le chant que l'on peut enseigner à un Commencant, consiste dans ces Intervalles consonans, si cela peut être appelé chant. Nous verrons au Chap. XXII. que les Anciens n'ont encore tiré leur *Modulation* que de la Melodie, au lieu qu'elle provient de l'Harmonie.

Quand nous avons donc une fois la connoissance de cette progression consonante, il ne coûte pas plus d'ajouter trois Sons au-dessus de l'un de ceux qui nous sert de Basse, que de n'en ajouter qu'un; car voyez comme nous nous expliquons de part & d'autre: Vous pouvez mettre au-dessus d'une Basse la Tierce, la Quinte ou l'Octave; ou bien vous devez mettre au-dessus de la Basse la Tierce, la Quinte & l'Octave, pour se servir de l'une ou de l'autre, il faut les connoître; & si on les connoit, il n'est pas plus difficile de les employer ensemble que séparément. Ensuite la Partie qui aura fait la Tierce, doit faire la Quinte, si la Basse descend de Tierce; & nous ne nous expliquons pas autrement: Mais si dans ces différentes progressions d'une Basse, l'on trouve icy la Tierce, la l'Octave, & icy la Quinte, il faut toujours sçavoir ce qui doit les sui-

vre selon la différente progression de la Bassé ; de sorte que sans y songer, on enseigne la Composition à quatre parties, pendant qu'on ne la fait comprendre qu'à deux. Donc puisque je dois savoir la suite de chaque Consonance, selon la différente progression de la Bassé, chacune de ces Consonances se rencontrant alternativement, il n'est pas plus difficile de les employer ensemble qu'en particulier ; d'autant mieux que si je ne puis les distinguer toutes ensemble, je ne m'attache qu'à chacune en particulier : Ainsi, de l'une à l'autre, je trouve le moyen de composer une Harmonie parfaite dans ses quatre parties, dont je tire ensuite toutes les connoissances nécessaires, pour arriver à la perfection ; outre que l'explication que nous y joignons, ne permet pas de pouvoir s'y tromper. Si nous devons nous en rapporter à l'expérience qu'en ont fait plusieurs personnes, qui ne connoissoient que la valeur des Nottes, & qui à la seconde lecture de nos Regles, ont composé une Harmonie aussi parfaite qu'on puisse la souhaiter : De plus, si ce Compositeur peut se donner la satisfaction d'entendre ses productions *, son oreille se forme peu à peu ; & s'il devient une fois sensible à la parfaite Harmonie, où ces commencemens le conduisent, il peut être certain d'un succès, qui ne dépend absolument que de ces premiers principes.

Il n'y a pas de doute après cela, que lorsque ces quatre Parties nous sont une fois familières, nous ne puissions les réduire à trois & à deux ; Mais quelle connoissance peut nous donner une Composition à deux parties, quand même nous la posséderions parfaitement, ce qui est presque impossible, vu qu'on n'y est guidé par aucun fondement ; & que tout ce qu'on peut enseigner de cette façon est toujours stérile, soit parce que notre mémoire ne peut y suffire, soit parce qu'on ne peut que difficilement y renfermer tout ; & qu'à la fin on est obligé d'ajouter ces paroles : *Cetera docebit usus*. Veut-on passer aux trois & aux quatre parties ? Ce qu'on en dit est si peu de chose, que nous voyons qu'il faut avoir le génie & le goût aussi consommé que ces grands Maîtres, pour comprendre ce qu'ils veulent nous enseigner. Zarlín * dit au sujet des quatre Parties, qu'elles ne peuvent guère s'enseigner sur le papier, & qu'il les laisse à la discrétion des Compositeurs, qui pourront se former sur les Regles précédentes à deux, & à trois Parties. Nos sentimens sont bien opposés ; car nous venons de dire que l'Harmonie ne pouvoit s'enseigner qu'à quatre Parties, où tout ce qu'elle a de particulier se rencontre dans deux Accords seulement, (comme nous

* C'est pour ce sujet en partie, que nous donnons des Regles d'Accompagnement.

* Treizième Partie, Cap. 65, fol. 320.

l'avons fait remarquer par tout), & qu'il étoit très-facile de les réduire à trois & à deux ; au lieu que Zarlín ne définit point absolument ces deux ny ces trois Parties, & qu'il avoie ne pouvoir définir les quatre, après être convenu que la parfaite Harmonie consistoit dans les quatre Parties, qu'il compare aux quatre élémens. (Cap. 58. fol. 281. Nous dirons donc pour finir, que si l'on n'a pu tirer une connoissance parfaite des Regles qu'on a données jusqu'à présent de l'Harmonie, le principe que nous nous sommes proposé, est un but certain pour parvenir à cette connoissance, qui ne laisse rien échapper.

CHAPITRE VINGTIÈME.

De la propriété des Accords.

IL est certain que l'Harmonie peut émouvoir en nous, différentes passions, à proportion des Accords qu'on y employe. Il y a des Accords tristes, languissans, tendres, agréables, gais, & surprenans ; il y a encore une certaine suite d'Accords pour exprimer les mêmes passions ; & bien que cela soit fort au-dessus de ma portée, je vais en donner toute l'explication que l'expérience peut me fournir.

Les Accords consonans se rencontrent par tout, mais ils doivent être employez le plus souvent que l'on peut dans les Chants d'allégresse, & de magnificence ; & comme on ne peut se dispenser d'y entre-mêler des Accords dissonans, il faut faire en sorte que les Dissonances y naissent naturellement ; qu'elles y soient préparées autant qu'il est possible, & que les Parties qui se distinguent le plus, comme sont le Dessus & la Bassé, soient toujours consonantes entre-elles.

La douceur, & la tendresse s'expriment quelquefois assez bien par des Dissonances mineures préparées.

Les plaintes tendres demandent quelquefois des Dissonances par emprunt, & par supposition, plutôt mineures que majeures ; faisant regner les majeures qui peuvent s'y rencontrer, dans les Parties du milieu, plutôt que dans les extrêmes.

Les langueurs, & les souffrances s'expriment parfaitement bien avec des Dissonances par emprunt, & sur tout avec le Chromatique, dont nous parlerons au Livre suivant.

Le désespoir, & toutes les passions qui portent à la fureur, ou qui ont quelque chose d'étonnant, demandent des Dissonances de toute espèce, non préparées ; & sur tout que les majeures regnent dans le Dessus. Il est beau même dans de certaines expressions

de cette nature, de passer d'un Ton à un autre par une Dissonance majeure non préparée, sans que l'oreille néanmoins puisse être blessée de la trop grande disproportion qui pourroit se trouver entre ces deux Tons; c'est pourquoi cela ne peut se faire qu'avec beaucoup de discernement, de même que tout le reste; car si l'on ne faisoit qu'entasser Dissonance sur Dissonance, par tout où elle peut avoir lieu, ce seroit un défaut infiniment plus grand, que de n'y faire entendre que des Consonances: La Dissonance ne doit donc être employée qu'avec beaucoup de discretion, évitant même de la faire entendre dans les Accords dont elle ne peut être séparée, en la retranchant adroitement, lorsque l'on sent que sa dureté ne convient point à l'expression; & dispersant pour lors dans toutes les parties, les Consonances qui composent le reste de l'Accord; car l'on doit se souvenir que la Septieme, d'où proviennent toutes les Dissonances, n'est qu'un Son ajouté à l'Accord parfait, que ce Son ne détruit point le fondement de cet Accord, & qu'il peut toujours en être retranché, quand on le juge à propos.

La Melodie n'a pas moins de force dans les expressions que l'Harmonie; mais il est presque impossible de pouvoir en donner des Regles certaines, en ce que le bon goût y a plus de part que le reste; ainsi nous laisserons aux heureux genies le plaisir de se distinguer dans ce genre, dont dépend presque toute la force des sentimens; & nous espérons que les habiles gens, pour qui nous n'avons rien dit de nouveau, ne nous sauront pas mauvais gré d'avoir déclaré des secrets, dont ils auroient peut-être souhaité être les seuls dépositaires, puisque nôtre peu de lumiere ne nous permet pas de leur disputer ce dernier degré de perfection, sans lequel la plus belle Harmonie devient quelquefois insipide, & par où ils sont toujours en état de surpasser les autres; ce n'est pas que lorsque l'on sçait disposer à propos une suite d'Accords, on ne puisse en tirer une Melodie convenable au sujet, comme nous le verrons dans la suite; mais le goût en est toujours le premier moteur.

C'est icy où il semble que les Anciens l'emportent, si nous devons les en croire; celui-cy par sa Melodie fit pleurer Misse; celui-là obligea Alexandre de prendre les armes; un autre rend doux & humain un jeune homme furieux. Enfin l'on voit de tous côtez des effets surprénans de leur Musique; sur quoi Zarin décide avec beaucoup de raison, disant d'abord, que le mot d'Harmonie ne signifioit souvent chez eux qu'une simple Melodie; & que toutes les particularitez provenoient plus du discours énergique, dont la force s'augmentoît par la maniere dont ils le recitoient en chantant, que de leur seule Melodie, qui certainement ne pouvoit pro-

frer de toutes les diversitez, que la parfaite Harmonie, qu'ils ne connoissoient pas, nous procure aujourd'huy. Leur Harmonie, dit-il encore, * consistoit dans un Accord parfait, au-dessus duquel ils chantoient indifféremment toute sorte d'Airs, à peu près comme on l'entend dans nos Musettes ou dans nos Vieilles, ce qu'ils appellent, *Sinfonia*.

Au reste, un bon Musicien doit se livrer à tous les caracteres qu'il veut dépeindre; & comme un habile Comedien, se mettre à la place de celui qui parle; se croire être dans les lieux où se passent les differents evenemens qu'il veut représenter, & y prendre la même part que ceux qui y sont les plus interessés; être bon déclamateur, au moins en soy-même; sentir quand la voix doit s'élever ou s'abaisser plus ou moins, pour y conformer sa Melodie, son Harmonie, la Modulation & son mouvement.

CHAPITRE VINGT-UNIÈME.

Des Modes.

Quoique les Auteurs modernes nous aient enseigné qu'il n'y avoit que deux *Modes*, ils se sont tellement rendu esclaves des Regles qu'ils ont puisé chez les autres, qu'ils sont devenus insensibles à tout ce que pouvoit leur procurer une si heureuse découverte. Vous n'entendez parler chez eux que d'Accords arbitraires; & lorsque le *Mode* en est le seul guide, ils en laissent toutes la conduite à nôtre discernement.

L'on sçait assez que ce qu'on appelle *Mode*, consiste dans l'Octave d'un seul Son, entre laquelle doivent être compris tous les Sons qui peuvent servir aux Chants & aux Accords. Les Anciens n'ont regardé que le Chant, & se sont trompez en cela; car le Chant dépend absolument des Accords fixez par le *Mode*.

Nous distinguons les *Modes* en deux genres; ils prennent leur nom de l'Intervalle majeur ou mineur, que forme la Tierce du Son, qui avec son Octave est le premier objet d'un *Mode*; ainsi n'y ayant que deux Tierces, dont l'une est majeure, & l'autre mineure, nous disons qu'il n'y a que deux *Modes*, dont l'un est majeur & l'autre mineur; sous-entendant par ces mots de *majeur & mineur*, la Tierce qui doit accompagner le Son fondamental du *Mode*.

Le premier *Mode* qui soit venu à nôtre connoissance a été tiré

* Terza Parte, Cap. 79. fol. 356.

du système diatonique parfait où l'Octave d'*Ut* renferme six autres Nottes, dont on ne peut alterer l'Intervale qu'elles forment avec la Note *Ut*, sans changer en même-temps le Mode. Les Nottes principales de ce Mode ont été d'abord tirées de l'Accord parfait de cette Note *Ut*, la Tierce en a été appelée *Mediante*, & la Quinte *Dominante*; on a senti ensuite que l'Accord de la Sixte convenoit mieux à la *Mediante*, que celui de la Quinte; mais on ne nous a pas dit que de cette manière, la *Mediante* représentoit toujours la Note principale ou tonique, puisque l'Accord de Sixte qu'elle doit porter est renversé du parfait de cette Note tonique. On a senti pareillement que la *Dominante* devoit porter l'Accord parfait; & que comme telle, la Tierce devoit être toujours majeure. De plus, la Dissonance de la Septième, où la fausse-Quinte a lieu, n'a été affectée qu'à elle seule, lorsqu'elle précède immédiatement la Note tonique, les Cadences parfaites ne se formant que de ces deux seules Nottes; mais on ne nous a pas dit que les Accords de fausse-Quinte & du Triton fussent des dérivez de celui de la Septième; & que comme cet Accord de Septième n'est fait que pour précéder le parfait de la Note tonique, tous les dérivez devoient également précéder ce parfait ou ses dérivez; ce qui s'apperoit par l'expérience, sans que les Regles en fassent mention. Or de ces observations, on auroit conclu que dans un Mode quelconque, il ne pouvoit paroître un tel Accord de Septième, soit en effet, soit dans ses dérivez, que l'Accord parfait de la Note tonique ne dût suivre immédiatement, soit en effet, soit dans ses dérivez; de sorte que cela auroit commencé à nous faire voir clair. Nous trouvons premièrement toutes les Nottes d'un Mode (excepté la Sixième) renfermées dans ces deux Accords, la Sixte qui suit la nature de la Tierce étant facile à trouver: Et en second lieu, nous voyons les Accords que doivent porter ces Nottes, lorsqu'elles précèdent la tonique ou la *mediante*, ne restant plus qu'à trouver les Accords affectés aux Nottes, qui précèdent la dominante; ce qui doit se faire en disant: Si l'Accord parfait d'une Note est précédé de l'Accord de Septième d'une autre Note, qui est une Quinte au-dessus, la Dominante portant ordinairement l'Accord parfait, & la Septième qu'on y ajoute n'en détruisant point le fondement, il faut qu'elle soit aussi précédée de l'Accord de Septième de la Note, qui est une Quinte au-dessus; & pour ne point donner atteinte au Mode que l'on traite, la Tierce de cette Note doit être mineure, telle qu'elle se trouve, lorsqu'elle fait la Septième de la Dominante tonique, ou la Quarte de la Note tonique, la Sixième Note se trouvant pour lors dans ce nouvel Accord de Septième. Ainsi l'on

jugé

jugé non seulement de la nature des Intervalles, qui doivent être renfermez dans l'Octave de la Note tonique ou fondamentale de ce Mode; mais encore des Accords qu'ils doivent porter, en tirant ces Accords du renversement des fondamentaux, dans lesquels ces Intervalles sont compris. Pour ce qui est du Mode mineur, il ne diffère du majeur qu'en ce que la Tierce & la Sixte doivent y être mineures, avec quelques circonstances à l'égard de la Sixte, que nous expliquons au Livre suivant.

Si l'on avoit suivi ce principe, on n'auroit pas été obligé de dire comme *Masson*: * *Si la Basse monte d'un semi-Ton, il faut faire la Sixte mineure & la Quinte ensuite, ou deux Sixtes majewres &c.* parce que cette distinction regarde différentes Nottes dans deux Modes différens; ainsi cette regle ne fixe rien, si ce Mode n'en est l'objet. Lorsqu'il parle encore des Dissonances pour le goût du Chant ou par supposition, il cite un grand nombre de celles qui sont comprises dans l'Accord formé des Consonances qui les précèdent ou qui les suivent; si bien que la Consonance & la Dissonance qui s'y rencontrent, ne formant qu'un même Accord, la Dissonance n'y suppose rien, puisqu'elle y est sous-entendue, en ce qu'elle doit faire partie de l'Accord. Nous passerons sous silence bien d'autres méprises de cette nature.

Quand on donne des Regles, on copie souvent celles des autres avec trop de condescendance; & ce que l'on dit de bon se trouve quelquefois contredit, parce que l'on tire d'ailleurs.

Les Anciens ont parfaitement bien défini les propriétés des Modes, en ce qui regarde les différens effets qu'ils produisent, & la situation où ils tiennent l'Harmonie & la Melodie; mais ils en ont toujours ignoré la nature, en attribuant toute la force de ces Modes à la Melodie, qu'ils pretendoient devoir être renfermée dans les sept Nottes diatoniques du système parfait, sans autre distinction. S'ils ont pensé qu'en faisant servir de principale, chaque Note du système, cela pourroit causer autant d'effets différens, qu'il y a de Nottes dans ce système; ils ont perdu de vûe en même-temps ce qui devoit leur servir de modele. Ce système parfait n'a-t-il donc rien de particulier, qu'on puisse se dispenser d'imiter? Pourquoi l'avoir imité dans les Consonances qui s'y rencontrent, en ajoutant un *♯ mol* à la Note *Si*, pour trouver la Quarte de la Note *Fa*? Et pourquoi l'avoir abandonné dans les Dissonances qui précèdent la Note tonique, soit en montant, soit en descendant? Ne trouvons-nous pas un Ton d'*Ut* à *Ré*, & un semi-Ton d'*Ut* à *Si*? Cependant s'ils prennent la Note *Mi* pour tonique, ils y laissent le semi-Ton qui se

* Chap. III. p. 36. 37. & 38.

trouve de *Mi* à *Fa*, & le Ton qui se trouve de *Ré* à *Mi*, au lieu de conformer cette progression à celle du système parfait, en ajoutant un *Dieze* aux Notes *Fa* & *Ré*, de même qu'ils ont ajouté le *mol* à la Note *Si*. Mais c'est par-là, nous direz-vous, qu'ils différentioient leurs Modes; erreur dont l'expérience ne nous permet pas de douter; & si l'on veut s'en rapporter aux reflexions de Zarlín, qui se contraient avec ses Regles, l'on verra qu'il étoit mal-fondé dans ses Modes. La Basse, dit-il, * est le principe, le fondement &c. de toutes les autres Parties; * la progression naturelle dans les Cadences parfaites, est de descendre de Quinte; où il faut remarquer que les Exemples qu'il en donne, renferment toujours le semi-Ton en montant entre la Note qui précède la finale & celle qui la termine; & que dans d'autres Exemples, où ce semi-Ton se rencontre en montant, on y trouve le Ton en descendant sur cette même Note finale; si bien qu'en rassemblant ces Notes, qui précèdent de tous côtés la finale, on trouvera que celle qui y monte d'un semi-Ton, fait la Tierce majeure de la Dominante, & que celle qui y descend d'un Ton, fait la Quinte de cette même Dominante. Or toutes les conclusions parfaites ne pouvant se faire que sur une Note tonique précédée de sa Quinte, c'est-à-dire, de sa Dominante; & l'Accord parfait de cette Dominante ne pouvant être composé que de sa Quinte & de sa Tierce majeure, nous voyons qu'il y a toujours un Ton entre cette Quinte & la Note tonique, & un semi-Ton entre cette Tierce majeure & la Note tonique; qu'ainsi l'on ne peut proposer aucun *Mode*, où ces propriétés ne se rencontrent; car si la progression naturelle à la Basse dans une Cadence parfaite, est de descendre de Quinte, il est impossible de faire entendre cette Cadence dans les autres Parties, si l'une ne monte d'un semi-Ton, & l'autre ne descend d'un Ton; ainsi l'on ne peut finir une Piece de Musique que par une Cadence parfaite sur la Note principale d'un Mode, sans quoi l'ame ne peut être satisfaite. Quelle absurdité n'y a-t-il pas à nous proposer des Modes, qui ne peuvent s'y assujettir? C'est même de ce principe dont Zarlín a tiré la Regle, où il défend de faire monter la Tierce mineure & la Sixte mineure sur l'Octave; preuve que la Dominante tonique doit porter toujours la Tierce majeure, & que cette Tierce est toujours un semi-Ton au-dessous de l'Octave de la Note principale, comme cela se trouve dans le système parfait entre les Notes *Si* & *Ut*. Cependant, selon les Anciens, ce semi-Ton ne se rencontre point dans les Tons de *Ré*, de *Mi*, de *Sol* & de *La*. L'on voit donc suffisamment qu'ils ne se guidoient que par la Melodie; car s'ils eussent

* Terza Parte, Cap. 32. f. 281. & 282. [* Cap. 31. f. 251. & 252.]

eût quelque égard pour l'Harmonie, ils ne seroient pas tombés dans des fautes si grossières. Zarlín plus habile que ses prédécesseurs, à ce qu'il paroît, auroit été capable de sentir cette vérité, s'il n'eût pas eût trop de condescendance pour des choses, auxquelles il étoit comme forcé de se conformer; Je veux parler du Plein-chant de l'Eglise, qui subsistoit long-temps avant luy, & qu'il est bien difficile de reformer, par rapport à l'usage ou à la dépense, quoiqu'il ne convienne à l'Harmonie, que dans les Tons conformes au système parfait: Aussi ne voyons nous que des gens sans goût, pleins des Regles de ces Anciens, dont le vrai sens leur est inconnu, qui s'attachent vainement à former une bonne & agréable Harmonie sur ces sortes de Chants. Ce devoit être cependant le sujet de nos veilles & de nos travaux, la Musique n'étant faite que pour chanter les loüanges de Dieu: Quel désagrément pour un homme rempli de cette vérité, de ne pouvoir déployer son genie sur un si grand sujet; il peut bien entasser des Accords sur ces Chants, & proceder sans faute jusqu'à la fin; mais il y a bien de la différence d'une Musique sans faute à une Musique parfaite. Ces Anciens trop esclaves de leurs premières découvertes, composèrent tous ces Chants d'une Melodie que leur fournissoit le système parfait, & finirent par où ils devoient commencer, c'est-à-dire, qu'ils établirent les Regles de l'Harmonie sur cette Melodie; au lieu de commencer par celle qui se presentoit la premiere, qui est l'Harmonie, (comme la division de la corde nous le prouve) & établirent sur elle les Regles de la Melodie, dont on formeroit même un Chant plus facile & plus coulant que celui qui subsiste aujourd'hui dans nos Temples. Leur aveuglement se découvre encore dans la différence qu'ils ont faite des Modes authentiques, ou principaux, aux plagaux ou collateraux.

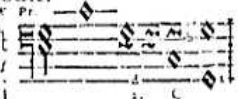
La différence des proportions harmoniques & arithmetiques devint pour eux un objet si digne de leur attention, qu'ils approprièrent à la division de l'Octave, ce qui ne convenoit qu'à celle de la Quinte; & l'on va voir que la différence de ces proportions, qui ne devoit être appliquée qu'à l'Harmonie, ne fût presque employée qu'à la Melodie.

Lorsque Zarlín a divisé l'Octave par la Quarte, pour en former un nouveau Mode, il n'a fait que transporter de lieu les Sons, qui composent cette Octave divisée par la Quinte, ce que nous appellons renverser; de sorte que le Mode principal, où l'Octave est divisée par la Quinte & le collatéral, & où elle est divisée par la Quarte, ne sont qu'un même Mode; la même Note est également principale ou tonique dans l'un & l'autre Mode; la Median-

te & la Dominante sont toujours les mêmes, & la différence qu'on peut en faire, ne regarde que la Melodie.

Voici l'Exemple que cet Auteur en donne. * Pr

Le premier est le principal; le second est son collateral, & C. signifie que C. *sol Ut* fert de Note tonique à tous les deux, ainsi



Ut n'a point d'autre Mediante que *Mi* b, ni d'autre Dominante que *sol* a; la différence de ces deux Modes consistant à faire rouler le Chant d'un *Ut* à l'autre dans le principal, & d'un *sol* à l'autre dans son collateral: distinction fort inutile, puisque le Chant n'a d'autres bornes à l'égard de son étendue, que celle des voix, qu'une expérience naturelle nous apprend dans le moment.

Lorsqu'il a divisé ensuite la Quinte par la Tierce majeure & par la mineure du Son grave, il n'a pas été en son pouvoir d'en former deux Modes qui eussent la correspondance des précédens; leurs mediantes y sont différentes, & par conséquent leurs Sixtes, en quoi consiste toute la différence de la *Modulation*, & non pas dans la Seconde, dans la Quarte, dans la Quinte, ni dans la Septième-suppluë en montant à l'Octave, dont les intervalles ne changent jamais, encore moins dans l'étendue d'un Chant, où les Intervalles que l'on employe au-dessus ou au-dessous de l'Octave, ne diffèrent point de ceux qui sont entre l'Octave. S'il eut suivi le sentiment de Platon, qui (comme il le rapporte) * veut que la Melodie naisse de l'Harmonie, il auroit cherché les fondemens de la *Modulation* dans cette Harmonie, qui leur auroit dicté des routes certaines pour arriver à la perfection, qu'il croyoit avoir atteinte, puisque ce n'est que dans l'Accord parfait de la Note tonique & dans celui de sa Dominante, auquel on ajoute la Septième, quand il est à propos, & dans celui de la Septième de sa seconde Note, que se puise la véritable *Modulation*, & par conséquent tout l'enchaînement de la bonne Harmonie & de la belle Melodie; nos Regles précédentes étant conformes à ce principe, qui se soutient par tout avec la même force.

* Quarta parte, cap. 13. f. 384. [* Secunda parte, cap. 11. f. 95.]



CHAPITRE VINGT-DEUXIÈME.

D'où provient la liberté que l'on a de passer d'un Mode, ou d'un Ton à un autre.

LA progression consonante d'une Basse fondamentale, sur laquelle on ne fait entendre que des Accords parfaits, nous offre autant de Tons différens, qu'il peut se trouver de Sons différens dans cette Basse; parce que l'Accord parfait étant seul affecté à une Note tonique, il est certain que le Ton se détermine toujours sur chacune de ces Notes; de sorte que de ces Consonances que nous avons reçues des premières divisions de la corde, nous tirons non seulement tous les Accords, toute la Melodie, & la maniere de proceder dans un même Ton, mais encore celle de passer d'un Ton à un autre (comme nous l'expliquons au Troisième Livre) sans se mettre en peine si le Ton doit être majeur ou mineur, parce qu'on est toujours réglé par celui que l'on quitte. Remarquez que nous confondons icy le terme de Mode dans celui de Ton, lorsque la différence du majeur au mineur ne se fait point sentir sur la même Note tonique; car nous pouvons changer le Mode de majeur en mineur, ou de mineur en majeur, sans changer la Note tonique ou principale de ce Mode. Par exemple, lorsque d'un sujet gai, l'on passe à un triste, ou d'un triste à un gai, comme cela se rencontre dans la plupart des Chacones ou Passacailles, & souvent dans deux Airs de suite d'un même genre; l'on peut dire que le Ton ne change point, quoique le Mode change; parce que si la Note *Ut* est tonique dans le Mode majeur, elle l'est aussi dans le mineur; & c'est pour ne point confondre les termes qu'on dit simplement Ton majeur, Ton mineur; le Ton ne pouvant jamais changer que du majeur au mineur, ou du mineur au majeur, à l'égard de la *Modulation*; car à l'égard de la Note tonique, il peut se prendre sur les vingt-quatre Notes différens du système Chromatique, mais non pas indifféremment dans la suite d'une Pièce; parce que si nous pouvons nous proposer celle qu'il nous plaît pour le commencement & la fin, nous ne pouvons la quitter que pour passer à une autre qui ait du rapport avec elle, ou avec les Notes de son Accord; & ainsi par enchaînement, nous sommes obligez de revenir, lorsqu'il s'agit de conclure & de finir.



CHAPITRE VINGT-TROISIEME.

De la Mesure.

LA mesure a tant de force dans la Musique, qu'elle est seule capable d'exciter en nous les différentes passions que nous venons d'attribuer aux autres parties de cet Art. Sans elle toutes nos expressions deviendroient languissantes & sans fruit ; nous pouvons dire qu'elle est naturelle à un chacun ; elle nous entraîne, comme malgré nous, à suivre son mouvement, & l'on ne peut y être insensible sans quelque accident extraordinaire ; *d'où il est évident* (comme dit Descartes, p. 58.) *que des bestes pourroient danser avec mesure, si on les y instruisoit, ou si on les y accoutumoit de longue main, parce qu'il n'est besoin pour cela que d'un effort & d'un mouvement naturel.* C'est donc à tort que l'on taxe quelquefois des personnes de n'avoir point d'oreille ; parce qu'elles ne sont pas accoutumées à un certain mouvement, ou parce que l'attention qu'elles sont obligées de donner à l'exécution d'une Danse, d'un Chant ou d'un Instrument, leur dérobe celle qu'elles pourroient donner à la mesure.

Nous pouvons tirer la Mesure du principe de l'Harmonie, puisqu'elle ne consiste que dans les nombres deux, trois, quatre, qui nous donnent l'Octave divisée arithmétique & harmoniquement. De plus, la Mesure ne consistant que dans une égalité de mouvemens, nous pouvons la réduire à deux temps ; parce que l'espace de temps que l'on met entre le premier & le second mouvement se continue naturellement avec égalité : Verité d'expérience dont nous pouvons faire la preuve dans tous les mouvemens qui nous sont naturels, comme en marchant, en frappant de la main plusieurs fois, ou en remuant la tête de même ; étant certain que tous nos mouvemens seront égaux aux deux premiers, si nous ne les alterons pas exprès, par une volonté contre nature. C'est pourquoy la difficulté de la mesure seroit un petit objet dans la Musique, s'il ne falloit y faire entendre qu'un Son ou une Note à chaque temps, de même qu'au Plein-chant ; il seroit encore aisé de l'applanir, si toutes les Notes que l'on peut passer dans un seul temps étoient égales ; parce que l'égalité de mouvement nous est toujours naturelle, & que le nombre des Notes que l'on passe ainsi, ne produit pas de nouvelles proportions, semblables aux nombres dans lesquels sont contenus les raisons de tous les Accords, puisqu'il y a quatre, six, huit, dix, douze, quinze, seize, vingt, &c. font

composez des premiers, deux, trois & cinq ; mais lorsque les points, les syncopes, & autres passages de cette nature viennent à notre rencontre, nous ne pouvons y être sensibles que par une longue habitude.

Il seroit à propos, que pour former l'oreille d'une personne, on lui laissât prendre à sa discrétion un mouvement égal, qui fut cependant un peu lent, en ne lui faisant passer d'abord qu'une Note à chaque tems, soit en chantant, soit en jouant d'un instrument ; & lorsque l'habitude en seroit parfaitement formée, on lui en seroit passer ensuite deux, 4, 8, & 16. à chaque tems, sans changer le mouvement, en s'arrêtant à chacun de ces passages autant de tems qu'il seroit nécessaire, pour qu'il ne devint qu'un jeu, puis on lui en seroit passer trois & 6. de même qu'auparavant ; les points, les syncopes & autres passages de cette espee étant reservez pour la fin ; après quoy il ne sera pas difficile de lui faire repeter les mêmes choses dans un mouvement plus vif ou plus lent, de lui faire sentir les premiers & les derniers tems de chaque mesure, & de les lui faire marquer par certains mouvemens de la main ou du pied, le tout ne dépendant que de la patience du Maître & de l'Ecolier.

Je crois que ce petit avis, qui pourroit paroître hors de propos à quelques-uns, ne déplaira pas à quelqu'autres, parce que j'ai remarqué que beaucoup de personnes se dégoûtoient de la Musique, croyant que la nature leur refusoit ce qui ne dépend (comme l'on voit) que de l'habitude.

Pour savoir distinguer la mesure dans la Musique, il faut connoître ce que signifient les chiffres que l'on met à la tête de chaque Piece, & la valeur des différents caractères que nous appellons *Notes*, *Soupirs*, &c. ce que l'on trouvera parfaitement bien expliqué dans les Livres de Messieurs de Brosard, Loullier, l'Assillard & autres, n'y ayant d'ailleurs guere de Musiciens qui ne soient capables de l'enseigner ; c'est pourquoi nous n'en rapporterons-ici aucun Exemple, supposant que l'on doit être instruit de toutes ces choses, lorsqu'on veut apprendre la Composition ou l'Accompagnement. Cependant plusieurs personnes m'ayant fait remarquer la difficulté qu'elles avoient à distinguer la différence des mesures par la différente disposition des chiffres qui servent à les marquer. Voici comment on pourroit applanir cette difficulté, en se servant des seuls chiffres 2, 3, & 4. pour faire distinguer toutes les différentes mesures que l'on peut pratiquer.

Il faut supposer d'abord, que puisque la mesure ne se distingue qu'en 2, 3, ou 4. tems, nous n'avons pas besoin d'autres chiffres pour la marquer, & rien ne seroit plus propre à nous faire distinguer la

lenteur & sa vitesse, que la valeur des Notes dont chaque mesure peut être remplie; car sçachant que le mouvement de la Ronde est plus lent que celui de la Blanche, & ainsi de la Blanche à la Noire, de la Noire à la Croche, & de la Croche à la double-Croche; qui est-ce qui ne comprendra pas sur le champ, qu'une mesure où la Ronde ne vaudra qu'un tems, fera plus lente que celle où la Blanche vaudra un tems, & ainsi de la Blanche à la Noire, &c.

La mesure où la Ronde ne vaudroit qu'un tems, seroit la plus lente de toutes, que les Italiens distinguent par les termes d'*Adagio*, ou de *Largo*.

Celle où la Blanche ne vaudroit qu'un tems seroit un peu moins lente, elle pourroit servir aux Chants tendres & gracieux, & ce seroit celle que les Italiens distinguent par les termes d'*Andante* ou de *Grattoso*.

Celle où la Noire vaudroit un tems, tiendroit du vif & du gai, que les Italiens distinguent sous les termes de *Vivace* ou d'*Allegro*.

Celle où la Croche vaudroit un tems seroit la plus vive, que les Italiens distinguent par le terme de *Presto*; & dans une mesure à trois tems, l'on pourroit se servir encore de la double-Croche pour chaque tems, pour exprimer ce mouvement très-vif, que les Italiens appellent *Prestissimo*; car dans une mesure à deux tems, ce mouvement peut s'exprimer par une Croche pour chaque tems. Ainsi les Chants lents, moins lents, vifs, gais & très-vifs, étant distingués par la valeur des Notes comprises dans chaque tems, il ne resteroit plus qu'à ajouter certains termes plus expressifs, comme *tendrement*, *gracieusement*, *détaché*, *lié*, *lourré*, & aux mouvemens où ces expressions conviendroient.

Le chiffre mis à la tête d'une Piece nous marquant la quantité des tems de chaque mesure; & ne s'agissant plus que de sçavoir distinguer la valeur de la Note qui doit remplir chaque tems, l'Auteur pourra (pour l'intelligence des Concertans) mettre immédiatement avant la Clef, la Note qui conviendra pour lors, pour épargner la peine de calculer une certaine quantité de Notes, dont chaque tems peut être composé, & dont la valeur doit égaler celle des Notes qui valent pour lors un tems; l'on peut mettre de plus cette Note sur la ligne du Ton dans lequel la Piece est composée, comme nous l'observerons dans les Exemples suivans.



EXEMPLES.

EXEMPLES.

A quatre Temps.

Two staves of music in 4/4 time. The first staff has two measures: the first is marked 'Tres lentement.' and the second is marked 'Lentement.'. The second staff has two measures: the first is marked 'Un peu vif ou gay.' and the second is marked 'Vite.'.

A deux Temps.

Two staves of music in 2/2 time. The first staff has three measures: the first is marked 'Lentement.', the second is marked 'Gayement.', and the third is marked 'Vite.'. The second staff has one measure marked 'Tres vite.'.

A trois Temps.

Two staves of music in 3/4 time. The first staff has three measures: the first is marked 'Tres lentement.', the second is marked 'Lentement.', and the third is marked 'Gayement.'. The second staff has two measures: the first is marked 'Vite.' and the second is marked 'Tres Vite.'.

Il sera inutile de mettre ces mots *lentement*, *vif* &c. parce que cela est désigné par la lenteur ou par la vitesse naturelle aux Notes placées à la tête de chaque Piece; mais le triste & le lugubre étant naturels aux mouvemens lents; le tendre & le gracieux aux mouvemens lents & gais; le furieux aux mouvemens très-vifs &c. l'on peut y ajouter ces mots, quand l'expression le demande.

L'on voit dans la premiere mesure à quatre temps, que huit Noires, deux Blanches & une Ronde, valent quatre Rondes; calcul que l'on peut éviter en mettant (comme nous l'avons dit) cette Ronde à la tête de la Piece, ainsi des autres mouvemens où la Noire, la Blanche &c. doivent former un temps.

Souvenez-vous qu'un temps ne se divise ordinairement qu'en quatre, qu'ainsi lorsque la Ronde vaut un temps, l'on peut mettre quatre Noires pour la valeur de cette Ronde, mais rarement huit Croches, quoique l'on puisse en faire passer quelques-unes pour le goût du chant; & il n'y a que dans des passages accidentels, où le temps puisse se diviser en huit, & cette division ne s'exprime qu'en idée; car il faut que toutes les Notes qui ne composent que la valeur de celle qui vaut un temps, passent pendant ce temps à proportion de leur valeur.

Plus les mouvemens sont vifs, moins on divise le temps.

Pour marquer à present une mesure où l'on voudroit faire passer trois Notes d'égale valeur dans un seul temps, il n'y a qu'à mettre avant la clef, une Note avec un point, qui vaille les trois Notes d'égale valeur.



E X E M P L E S.

A trois Temps.

A deux Temps.

A quatre Temps.

Il y a encore des mouvemens à deux temps, à quatre temps, & même à six temps inégaux, qui ne diffèrent de ces derniers, qu'en ce que l'on partage chaque temps en deux; le premier de ces deux temps valant toujours le double du second; ainsi pour faire distinguer ces sortes de mouvemens, l'on pourra marquer la valeur des deux premiers temps de chaque mesure par des Notes équivalentes.

E X E M P L E S.

A deux Temps inégaux.

Two staves of musical notation in 2/4 time. The first staff contains three measures with notes of varying durations. The second staff contains three measures with notes of varying durations. The first measure is marked 'Lentement', the second 'gracieusement', and the third 'Gay'.

A quatre Temps inégaux.

Two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff contains four measures with notes of varying durations. The second staff contains four measures with notes of varying durations. The first measure is marked 'Lentement', the second 'Mouvement de Loure', the third 'Gay', and the fourth 'Vite'.

A six Temps inégaux.

Two staves of musical notation in 6/4 time. The first staff contains six measures with notes of varying durations. The second staff contains six measures with notes of varying durations. The first measure is marked 'Lentement', the second 'gracieusement', the third 'Gay', and the fourth 'Vite'.

L'habitude où l'on est de marquer des mêmes chiffres ces mouvemens à temps inégaux ; & ceux où l'on fait passer trois Notes d'égale valeur pour chaque temps , nous ôte la facilité de les distinguer , & fait qu'on les confond souvent ; d'où il arrive que l'on ne donne pas toujours à un Air le mouvement qui luy convient ; car les temps inégaux obligent d'appuyer un peu sur le second, le quatrième & le sixième temps, en introduisant je ne sçai quoi de gracieux dans les premier, troisième & cinquième temps, dont l'effet est bien différent de celui que produiroient ces mêmes mouvemens battus à temps égaux ; quoi-

que la disposition des mesures à quatre temps inégaux , soit la même que celle des mesures à deux temps , où l'on fait passer trois Notes d'égale valeur pour chaque temps ; ainsi des mesures à six temps inégaux avec celles à trois temps , où l'on fait passer encore trois Notes d'égale valeur pour chaque temps , & de celles à deux temps inégaux avec celles à trois temps ordinaires ; mais il est facile de les distinguer par la différence des Notes que nous mettons à la tête de chaque Air.

La mesure à six temps inégaux n'est pas fort en usage , par la difficulté qu'il y a à la battre : Ceux qui voudront cependant s'en servir (car il est certain qu'elle convient à des expressions particulières) pourront frapper le premier temps , baisser la main au deuxième par un mouvement du poignet , & la baisser encore plus au troisième par un mouvement du bras , en le levant ensuite pour les autres temps , comme dans la mesure à quatre temps.

CHAPITRE VINGT-QUATRIÈME.

De la propriété des Modes & des Tons.

Nous avons déjà dit qu'il n'y avoit que deux Modes , le majeur & le mineur , & chacun de ces Modes pouvant se prendre sur chaque Note du système chromatique , l'on peut dire qu'il y a vingt-quatre Tons , parce que l'on donne le nom de Ton à la Note qui sert de Principale à un Mode.

Le Mode majeur suit la nature de la Tierce majeure , & le Mode mineur suit celle de la Tierce mineure ; mais la différente situation des semi-Tons , qui sont répandus dans l'Octave de chaque Note , que l'on peut prendre pour principale ou tonique , cause une certaine différence dans la Modulation de ces Octaves , dont il est à propos d'expliquer la propriété.

Le Mode majeur pris dans l'Octave des Notes , *Ut* , *Ré* ou *La* , convient aux Chants d'allégresse & de joie ; dans l'Octave des Notes *Fa* ou *Si* ♯ , il convient aux tempêtes , aux furies & autres sujets de cette espèce. Dans l'Octave des Notes *Sol* ou *Mi* , il convient également aux Chants tendres & gais ; le grand & le magnifique ont encore lieu dans l'Octave des Notes *Ré* , *La* ou *Mi* .

Le Mode mineur pris dans l'Octave des Notes *Ré* , *Sol* , *Si* ou *Mi* , convient à la douceur & à la tendresse ; dans l'Octave des Notes *Ut* ou *Fa* , il convient à la tendresse & aux plaintes ; dans l'Octave des Notes *Fa* ou *Si* ♯ , il convient aux Chants lugubres. Les autres Tons ne sont pas d'un grand usage , & l'expérience est le plus sûr moyen d'en connoître la propriété.

CHAPITRE VINGT-CINQUIÈME.

De l'utilité que l'on peut tirer de cette nouvelle manière de marquer les différentes Mesures.

PREMIÈREMENT si les habiles gens trouvent cette nouveauté inutile pour eux, ils ne peuvent disconvenir qu'elle ne soit très-utile aux commençans ; puisqu'en leur faisant remarquer seulement que le Chiffre mis à la tête de chaque Pièce, marque la quantité des temps dont chaque mesure est composée ; & que la Note mise avant la Clef, marque la valeur de chaque temps ; ils font d'abord au fait de toutes sortes de mesures ; ils en conçoivent la différence, & la quantité ne les ébrouit point, parce que les caractères qui servent à les marquer leur sont non seulement familiers, mais ils sont encore en petit nombre, & ne changent point de situation. Si l'on veut sçavoir ensuite le Ton dans lequel l'Air est composé, il se trouve d'abord déclaré par la situation de cette Note ; & ce Ton pouvant être majeur ou mineur, il n'y a qu'à mettre un *Dieze* au-dessus ou au-dessous de cette Note, pour marquer que le Ton est majeur, & un *B-mol* pour marquer qu'il est mineur.

Ainsi

Par le moyen des Chiffres simples qui marquent la quantité des temps, & par celui des Notes qui en désignent la valeur, un Maître de Musique pourra laisser hardiment la direction de sa Pièce à un autre, sans craindre que l'exécution manque par-là ; défaut assez ordinaire, qui est plus facile à éviter de cette manière, qu'avec le Chronometre de M^r. Loullier, dont on a négligé l'usage à cause de sa difficulté ; quoique ce soit d'ailleurs une invention ingénieuse, & propre à déterminer avec une exactitude très-précise les divers degrez de mouvemens que l'on a dessein de donner à ses Compositions.

CHAPITRE VINGT-SIXIÈME.

De la quantité de Mesures dont chaque Air doit être composé, & de leur mouvement particulier.

LES nombres qui nous marquent la quantité des temps dont une mesure doit être remplie, nous marquent encore la quantité de mesures, dont un Air propre à la danse, doit être composé, sur tout, les nombres deux & quatre, qui sont les principaux, la Cadence se faisant toujours sentir à la quatrième mesure, souvent à la seconde, & rarement à la troisième.

Comme on divise ordinairement ces sortes d'Airs en deux parties, les plus parfaits sont ceux dont chaque Partie est composée de quatre, de huit, de douze ou de seize mesures, rarement de cinq ou de six, encore moins de trois, étant certain que le nombre quatre étant multiplié par tel autre nombre que l'on veut, est le plus parfait de tous dans cette occasion, les nombres 7. 9. 11. 13. 14. 15. 17. &c. ne produisant aucun bon effet.

Pour ce qui est des mouvemens naturels à chaque Air, en voicy le dénombrement.

De l'Allemande...

De la Courante...

De la Sarabande... selon nos observations...

De la Sarabande... selon la coutume mais il faut y ajouter pour lors...

Du Menuet...

Du Menuet... selon la coutume.

Mouvement.

{ Du Passepedi....

{ Du Canais....

Mouvement.

{ De la Gigue Fran-
çoise.....

{ De la Gigue Ita-
lienne.....

ou

ou

Mouvement.

{ De la Loure....

{ De la Gavotte....

{ Du Rigaudon....

Mouvement.

{ De la Bourée....

Les

Les Rigaudons & Bourées sont ordinairement désignez par le même mouvement que celui de la Gavotte; la Gigue Française est encore souvent désignée par le mouvement de la Loure, comme celle qui est dans le Prologue de l'Opera de Roland; c'est pourquoi l'on doit avoir moins d'égard à ces observations pour les Musiques écrites, que pour celles qui sont à écrire.

Les Airs tres-graves peuvent se marquer par des Blanches pour chaque temps dans une mesure à quatre temps, & par des Rondes dans une mesure à deux ou à trois temps.

Chaque caractère & chaque passion ont leur mouvement particulier; mais cela dépend plus du goût que des Regles.

CHAPITRE VINGT-SEPTIEME.

Ce qu'il faut observer pour mettre des Paroles en chant.

Les Commencans qui veulent mettre des Paroles en chant, doivent préférer les Vers à la Prose, ainsi qu'il est d'usage; parce que les Vers ont une certaine Cadence, qui oblige d'y conformer le Chant, de manière que cette Cadence en annonce le mouvement convenable, & les occasions où le repos doit s'y faire sentir.

Les Vers propres aux Airs de mouvement, sont ceux qui contiennent entr'eux une égale quantité de syllabes ou de pieds, & dont le sens est, en quelque façon, terminé à la fin de chaque Vers. Pour les mettre en chant, il faut que la dernière syllabe de chaque Vers soit entendue dans le premier instant du premier Temps d'une Mesure, en remarquant deux choses; La première, que la penultième syllabe des Vers dont la rime est féminine peut participer de la Regle précédente; Et la seconde, qu'il faut éviter, autant que cela se peut, de faire entendre une Cadence finale sur les dernières syllabes des Vers, qui ne terminent pas absolument le sens de la phrase.

E X E M P L E.

Chantez. // Je chante.

Rime masculine. // Rime féminine.

Ces espèces de Cadences qui s'entendent ainsi à la fin de chaque Vers, font d'un grand secours aux commençans ; s'ils ne peuvent s'empêcher d'en faire entendre qui ayent du rapport à des parfaites, lorsque le sens n'est pas absolument terminé, ils peuvent les déguiser par le moyen de la Basse, en luy donnant une progression diatonique, que l'on compose des Sons que renferment les Accords, dont la Basse-fondamentale d'une Cadence parfaite est accompagnée, & encore en donnant à cette Basse une progression de Cadence irrégulière ou rompue.

Il y a plus de circonspection à garder dans les Récitatifs que dans les Airs ; car, s'il s'agit de narrer ou de reciter quelques histoires, ou autres faits de cette nature, il faut que le Chant imite la parole, de sorte qu'il semble que l'on parle, au lieu de chanter ; ainsi les Cadences parfaites ne doivent y être employées qu'aux endroits où le sens se termine ; & c'est icy où l'on a besoin de toutes les connoissances, dont nous avons dit qu'un bon Musicien devoit être doué, en s'attachant encore à exprimer les syllabes longues du discours par des Nottes d'une valeur convenable, & celles qui sont breves par des Nottes de moindre valeur ; de sorte que l'on puisse en entendre le nombre aussi aisément que par la prononciation d'un Déclamateur, quoique l'on puisse faire passer plusieurs syllabes longues & breves sur des Nottes d'égale valeur, pourvu que l'on fasse entendre les longues dans le premier moment de chaque temps, & sur tout, dans le premier temps.

L'on trouvera dans les Opera & dans plusieurs autres bons ouvrages de Musique, la preuve de ce que nous avançons icy ; c'est souvent à force de voir & d'entendre ces ouvrages, que le goût se forme plutôt que sur les Regles.

CHAPITRE VINGT-HUITIÈME.

Du Dessin, de l'Imitation, de la Fugue, & de leurs propriétés.

Les paroles que l'on met en Musique, ont toujours une certaine expression, soit triste, soit gaye, que l'on ne peut se dispenser de rendre, tant par le Chant, & par l'Harmonie, que par le mouvement ; & tel qui ne prend point de paroles pour guide, s' imagine toujours un sujet qui le tient à peu près dans le même

esclavage ; si bien que tout le dessin de la Piece roule sur ce Chant, sur cette Harmonie & sur ce Mouvement, en se proposant d'abord un Ton, un Mode, un Mouvement & un Chant convenable aux expressions, & en conformant ensuite son Harmonie au Chant qui aura été composé pour ce sujet : Ainsi le Mouvement ne devant point changer, excepté que le sens de la parole ne le demande ; & le Ton ou le Mode ne changeant que pour introduire de la diversité dans le Chant & dans l'Harmonie ; c'est principalement sur la suite, & sur le progrès du Chant que roule tout le dessin.

Après s'être proposé un certain Chant, l'on doit remarquer si dans la suite des paroles, il se trouve des sentimens qui demandent à peu près les mêmes expressions, ou si les mêmes paroles ne sont pas répétées quelquefois, ou bien s'il ne seroit pas à propos de les faire répéter ; parce que c'est dans ces occasions où l'Imitation & la Fugue, qui sont partie du Dessin conviennent fort.

S'il se trouve une conformité de sentimens dans plusieurs endroits des paroles, c'est pour lors qu'il est à propos de faire rencontrer la même conformité dans le Chant dont on se sert pour les exprimer, ce que nous appellons *Imitation* ; & cette Imitation n'a d'autres bornes, que celles de ne point ennuyer l'Auditeur par sa longueur, ou par une trop grande répétition, étant libre d'imiter une partie du Chant ou le tout, selon le juste discernement du Compositeur ; & les Cordes sur lesquelles doit rouler cette imitation, dépendent absolument de notre goût, pourvu que l'on puisse y remarquer l'uniformité de Chant que l'on aura voulu y faire entendre.

Si les mêmes paroles repètent quelquefois, ou si elles peuvent se repéter, il est bon de les faire toujours entendre avec le même Chant ; ce qui introduit une nouvelle espèce d'Imitation, qui est plus bornée que la précédente, & qu'on appelle *Fugue* : Nous en préferivons les Regles au troisième Livre.

L'on distingue la Fugue, de l'Imitation, en ce que celle-cy peut n'avoir lieu que dans une seule Partie, qui est ordinairement celle qu'on appelle *le Sujet*, au lieu que la Fugue doit être entendue alternativement dans chaque Partie, où il semble que celle qui a commencé suit celle qui la suit, & ainsi par enchaînement de l'une à l'autre.

CHAPITRE VINGT-NEUVIÈME.

Des Intervalles qui doivent être distinguez en majeurs & en mineurs ; en justes ou parfaits ; en superflus & en diminuez.

L'Octave qui est la source de tous les Intervalles, ne peut souffrir aucune alteration dans l'Harmonie.

La Quinte & la Quarte qui proviennent de la division de

L'Octave peuvent bien être altérées ; mais elles perdent en même-temps toute la perfection qu'elles reçoivent de leur origine ; & si elles conservent encore leur nom dans cette alteration, ce n'est seulement que pour déterminer l'étendue de l'Intervale qui en est formé. La Quinte diminuée ou fausse, provient de l'addition de deux Tierces mineures ; & la Quinte superflue provient de celle de deux Tierces majeures ; la Quarte superflue ou le Triton, se formant du renversement de la fausse-Quinte, & la Quarte diminuée, qui ne peut avoir lieu dans l'Harmonie, pour les raisons que nous avons dites ailleurs, se formant du renversement de la Quinte superflue ; ainsi ces Intervalles altérés ne pouvant plus être considérés comme tels qu'ils ont paru en premier lieu, nous représentent pour lors ceux dont ils tiennent leur imperfection.

La division de la Quinte nous donne deux Tierces de différentes espèces, que nous ne pouvons nous dispenser de distinguer en majeure & en mineure, puisqu'elles sont toujours Tierces de côté & d'autre ; au lieu que la Quinte & la Quarte ne peuvent être susceptibles de cette distinction, en ce qu'elles dérogent de leur origine dans leur alteration : Aussi les distingue-t-on en justes ou parfaites, superflues & diminuées, leur perfection provenant de leur première origine qui les rend indépendantes ; & les termes de *superflu* & de *diminué*, qu'on leur associe dans leur alteration, se rapportant au majeur & au mineur, qui se rencontrent dans les Tierces dont tous les Intervalles altérés sont formés.

La division de la Tierce majeure nous donnera encore deux Tons de différentes espèces, qu'il faudra toujours distinguer en majeurs & en mineurs ; mais comme cette différence est insensible à l'oreille, nous pouvons dire dans la pratique, qu'il n'y a qu'une espèce de Ton, de Seconde & de Septième ; car c'est le Ton qui forme la Seconde, & c'est du renversement de cette Seconde que se forme la Septième, quoique l'on soit dans l'habitude de les distinguer en majeur & en mineur.

Le semi-Ton majeur & le mineur qui proviennent de la division du Ton majeur, n'ont pas le même rapport au Ton, que la Tierce majeure l'a avec la mineure ; puisque l'origine du Ton est différente de celle de ces semi-Tons, au lieu que les Tierces sont engendrées de la division de la seule Quinte. Donc, si nous remarquons que le semi-Ton mineur fait la différence de la Tierce majeure à la mineure, nous devons conclure de-là, que si l'on peut altérer un autre Intervale d'un pareil semi-Ton, cela ne provient que de la force & de la puissance de ces Tierces, qui ont été engendrées avec cette différence ; au lieu que la Quinte, la Quarte & le Ton n'en ont point été susceptibles dans leur origine. Cependant la différence que

l'on fait de la Septième majeure à la mineure, n'est causée que par ce semi-Ton, de même que celle de la Quinte à la fausse-Quinte ; quoique l'on n'ait jamais osé appeler la Quinte fausse, Quinte mineure, ni la superflue, Quinte majeure. Ce qui nous prouve évidemment que la différence du majeur au mineur, ne consiste absolument que dans les Tierces ; & que par conséquent ces épithètes de *majeur* & de *mineur*, ne conviennent qu'à elles ou à ce qui en dépend directement ; aussi les appliquons-nous aux Sixtes, qui proviennent du renversement de ces Tierces, & aux *Modes*, dont la différence ne provient que de celle de ces Tierces ; mais s'il s'agit d'altérer la Quinte & la Quarte, qui ne sont point engendrées des Tierces, & dont au contraire celles-cy sont engendrées ; on les distingue pour lors en superflues & diminuées, pour donner à connoître qu'elles ne sont pas dans leur juste proportion.

De plus, si nous avons égard au lieu que chaque intervalle doit occuper dans l'étendue d'une Octave, nous trouverons que suivant la bonne Modulation, la Quinte, la Quarte, la Septième & la Seconde y sont immobiles, & qu'il n'y a de mobile que la Tierce & la Sixte : Donc il n'y aura que la Tierce & la Sixte qui pourront y être distinguées en majeures & en mineures ; de sorte que la même distinction qui se fera de la Quinte & de la Quarte, devra se faire aussi de la Septième & de la Seconde. L'on peut dire, à la vérité, que la Septième change dans les Tons mineurs ; mais seulement en descendant, de même que la Sixte y change en montant ; ce qui ne se fait que pour conformer la progression de ces deux Intervalles à celle qui doit tenir l'Intervale qui va tomber sur l'une des principales Notes du Mode, qui sont ou la tonique ou la dominante ; mais l'on ne peut pas dire que la Seconde change ; ainsi la Seconde & la Septième étant deux Intervalles renversés l'un de l'autre, l'on ne peut rien approprier à l'un, dont l'autre ne doive participer.

Si nous avons encore égard à la distinction que l'on peut faire de chaque Intervale, nous trouverons que ceux qui se distinguent en majeurs & en mineurs, peuvent l'être encore en superflus & en diminués.

E X E M P L E.

Tierce diminuée	Sixte superflue	Tierce mineure	Sixte majeure	Tierce majeure	Sixte mineure	Tierce superflue	Sixte diminuée
-----------------	-----------------	----------------	---------------	----------------	---------------	------------------	----------------

Cet Exemple nous prouve qu'il y a quatre genres de Tierces & de Sixtes, ce que l'on ne trouvera pas dans aucun autre Intervale.

tinguant ensuite en diminuée & en superfluë, comme on voit que cela ne peut se faire autrement ?

Nous pouvons confirmer encore ceci par les mêmes inconveniens qui se rencontrent dans la Quinte & dans la Quarte. Lorsque l'on donne un Accord de Septième à une seconde Note d'un Ton mineur, la fausse-Quinte qui doit s'y rencontrer naturellement, est-elle en effet cette fausse-Quinte que nous pratiquons ordinairement ; trouvons-nous que le Son grave de cet intervalle doit monter d'un demi-Ton, comme c'est sa propriété, lorsqu'il provient de la Tierce majeure ? Nous sentons au contraire qu'il peut rester sur le même degré, ou plutôt qu'il doit descendre de Quinte, pendant que le Son aigu de cette fausse-Quinte descend, parce qu'elle n'est point ici l'objet de l'Accord, & que tout y suit la progression que la Septième y détermine ; trouvons-nous encore que le Triton doit monter, après avoir été entendu dans un Accord de petite Sixte sur une sixième Note d'un Ton mineur ; nous trouvons au contraire qu'il reste sur le même degré ; & cela, parce que (comme nous l'avons déjà dit au premier Livre ;) ces intervalles occupent ici la place de ceux qui devroient s'y rencontrer naturellement, n'y étant soufferts que par rapport à la Modulation ; mais on n'a pas encore dit qu'on appelle, en ce cas, la fausse-Quinte, une Quinte mineure, ni le Triton, une Quarte majeure : Ce sont des épithètes absolument défendus pour ces Intervalles, qui sont en effet Justes & Parfaits ; ainsi l'on ne peut accorder ces épithètes à la Septième, qui ne devient majeure, que par rapport à la Modulation ; sinon il faudra les accorder également à tous les intervalles.

Les Tierces sont les arbitres de la Modulation, la Quinte, la Quarte & la Septième, qui peuvent s'y rencontrer majeures ou mineures, selon ce que nous venons de dire, ne sont que suivre en cela ce qui leur est déterminé par cette Modulation, & n'y déterminent rien ; donc si l'on distingue le Mode en *majeur* & en *mineur*, ces termes ne doivent être appropriés qu'aux Intervalles qui en déterminent l'ordre & la progression.

Ce que nous avons dit de la Septième, doit s'entendre aussi de la Seconde & de la Neuvième, en ce que la Seconde est renversée de la Septième, & que la Neuvième n'est qu'une réplique de la Seconde, ou que selon l'Harmonie fondamentale elle représente toujours la Septième.

Pour ce qui est de la Onzième dite Quarte, son Intervalle ne change jamais.

FIN DU SECOND LIVRE.



LIVRE TROISIÈME.

Principes de Composition.

CHAPITRE PREMIER.

Introduction à la Musique-pratique.

De la Gamme.

COMME il n'y a que sept Sons diatoniques *, c'est-à-dire, sept Degrez successifs dans la voix naturelle, il n'y a aussi dans la Musique que les sept Notes *Ut, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si*, ce qu'on appelle *Gamme*, ne pouvant augmenter ce nombre de Notes, qu'en recommençant par la première après la dernière, & continuant toujours selon l'ordre qui leur est prescrit icy. Ces mêmes Notes ainsi répétées, qui ne sont que la réplique les unes des autres, s'appellent *Octaves*.

Il est bon d'ajouter l'*Octave* de la première Note à la fin de la *Gamme*, pour s'accoutumer à distinguer cette *Octave* ; ainsi *Ut, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si, Ut* ; en se souvenant que cette progression de Notes, qui se fait icy en montant, doit être également connue en descendant ; ainsi *Ut, Si, La, Sol, Fa, Mi, Ré, Ut*.

Si l'on veut faire commencer & finir cette *Gamme* par une autre Note que par celle d'*Ut* (ce qui est bon à pratiquer, quoique contre l'ordre diatonique) l'on voit icy par l'*Octave* ajoutée, qu'il n'y a qu'à ajouter également les *Octaves* des autres Notes ; de sorte que si l'on commence par *Sol*, il n'y qu'à dire, *Sol, La, Si, Ut, Ré, Mi, Fa, Sol*, en montant ; & *Sol, Fa, Mi, Ré, Ut, Si, La, Sol*, en descendant, & ainsi des autres.

Des Intervalles.

Il faut non-seulement sçavoir décompter la *Gamme*, tant en montant qu'en descendant, & la faire commencer tantôt par une Note, tantôt par une autre : Il faut de plus remarquer la distance qu'il y a d'une Note à une autre, selon l'ordre des nombres, en se souvenant que cette observation ne se fait pour lors qu'en montant.

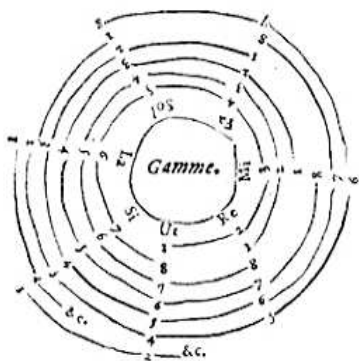
* Voyez la Table des Ternaires.

C'est de cette distance que se forment tous les *Intervalles* de la Musique ; & ces *Intervalles* qui tirent leur dénomination des nombres de l'Arithmétique, s'appellent,

Seconde, *Tierce*, *Quarte*, *Quinte*, *Sixte*, *Septième* & *Octave*.

Nous avons mis les nombres au-dessus du nom dont chaque *Intervale* tire sa dénomination, parce que nous ne nous servirons dans la suite que de ces nombres, pour désigner l'*Intervale* dont nous aurons à parler ; de sorte qu'il faut bien se ressouvenir que 2 désigne la *Seconde*, 3 la *Tierce*, 4 la *Quarte* ; ainsi du reste jusqu'à l'*Octave* désignée par le nombre 8.

Pour trouver ces *Intervalles*, l'on se propose d'abord une *Notte* pour principe, ou pour premier degré ; puis en comptant de cette *Notte* à une autre, la même quantité de *Notes* que l'on a comptées, désigne l'*Intervale* qui se trouve entre la première *Notte* & celle où l'on s'arrête. Par exemple, si l'on prend *Ut* pour premier degré, l'on juge d'abord que *Ré* en fait la seconde, *Mi* la troisième, *Fa* la quatrième, *Sol* la cinquième, &c. pareillement si l'on prend *Ré* pour premier degré, *Mi* en fait la seconde, *Si* la sixième, *Ut* la septième ; ainsi de toutes les autres *Notes* que l'on voudra, & qu'il faut absolument se proposer pour premiers degrés. Afin que l'on soit si bien au fait de ces *Intervalles*, que l'on puisse dire sur le champ que *Mi* fait la *Quinte* de *La*, *Si* celle de *Mi*, *Ré* celle de *Sol* &c. L'on peut se servir pour cet effet de la *Gamme* suivante.



qui est au-dessous conduit à 2. au-dessus de *Mi*, à 3. au-dessus de

En prenant *Ut* pour première *Notte* ou pour premier degré, l'on trouvera dans cette *Gamme* une ligne qui conduit d'un à deux au-dessous de *Ré*, à trois au-dessous de *Mi*, ainsi en tournant toujours jusqu'à huit qui représente l'*Octave* de ce même *Ut* ; car l'*Octave* qui n'est qu'une répétition (comme nous l'avons déjà dit) est toujours représentée par la même *Notte* & sous le même nom ; pareillement si l'on prend *Ré* pour première *Notte*, le chiffre 1.

Fa, &c. ces nombres marquant les *Intervalles* que forment les *Notes* au-dessous desquelles ils se trouvent avec celles qui commencent par 1. d'où l'on passe à 2. à 3. à 4. &c. par le moyen des petites lignes, qui toutes ensemble forment un cercle depuis 1. jusqu'à 8.

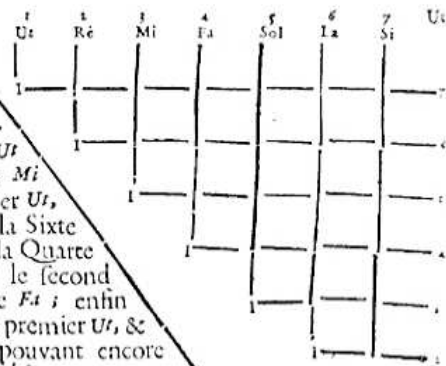
Souvenez-vous bien que lorsque nous parlerons simplement de la *Tierce*, de la *Quarte*, &c. ces *Intervalles* se prendront toujours dans la *Gamme* en montant depuis la *Notte* proposée pour premier degré, parce que cette *Notte* est toujours censée la plus Basse.

L'on doit ~~se~~ s'exercer à chercher les *Intervalles* dans la *Gamme* en descendant : L'on trouvera que la *Quarte* au-dessous d'*Ut* est *Sol*, de même que la *Quarte* au-dessus de *Sol*, est *Ut* ; ce qui n'est pas difficile à comprendre, & ce qui peut être très-utile dans l'occasion.

Du renversement des Intervalles.

Les deux *Notes* qui forment l'*Octave*, & qui ne sont dans le fond qu'une même *Notte*, servent de limites à tous les *Intervalles* ; puisqu'en effet toutes les *Notes* de la *Gamme* sont renfermées dans l'étendue de l'*Octave*. Regardant donc les deux *Ut* qui commencent & finissent la *Gamme* comme une seule *Notte*, l'on jugera d'abord que telle autre *Notte* que l'on comparera à chacun de ces deux *Ut*, ne pourra donner deux *Intervalles* différens ; mais aussi en remarquant que le premier *Ut* est au-dessous de la *Notte* qu'on luy compare, & que le second est au-dessus, cela y fera appercevoir une différence qu'il faut expliquer.

En considérant la *Gamme* de cette façon, l'on remarque que *Ré* fait la seconde du premier *Ut*, & que le second *Ut* fait la septième de ce *Ré* ; que *Mi* fait la tierce du premier *Ut*, & que le second *Ut* fait la sixième de ce *Mi* ; que *Fa* fait la quarte du premier *Ut*, & que le second *Ut* fait la quinte de ce *Fa* ; enfin que *Sol* fait la quinte du premier *Ut*, & la quarte du second, pouvant encore s'exprimer de la sorte ; si bien que par ce moyen l'on connoît qu'il doit naître toujours un *Intervale* d'un autre ; car si l'on prend une autre *Notte* pour



premier degré, en la mettant au commencement & à la fin de la Gamme, il n'y a qu'à y faire les observations que nous venons de faire à l'égard d'Ut, pour y trouver la même chose, c'est-à-dire, que la seconde de la première Note deviendra toujours septième de l'Octave de cette première Note, &c.

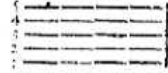
Pour une plus grande intelligence, il faut s'imaginer toujours que l'Octave est inséparable de la Note que l'on prend pour premier degré; de sorte qu'après avoir comparé une Note à ce premier degré, on la compare ensuite à l'Octave de ce premier degré, d'où naissent deux Intervalles, dont le premier est appelé *Fondamental*, ou *Principal*, & le second *Renversé*; car en effet, si l'on compare Ut à Mi, puis Mi à Ut, il ne se trouve-là qu'un *Renversement* de comparaisons; de même que par les nombres, en supposant que 8. & 1. représentent une même Note, cette comparaison se fait d'abord d'1. à 3. puis de 3. à 8.

De tous les Intervalles, il n'y en a que trois qui soient *Fondamentaux*, & dont par conséquent il faille se ressouvenir, ce sont la 3, la 5, & la 7, que l'on peut arranger de la sorte. Chaque première Note répond à 1, & leur 3, leur 5 & leur 7 répondent aux nombres qui désignent ces Intervalles: Or quand on connoît une fois ces trois Intervalles par rapport à l'une des sept Notes prise pour premier degré, il n'y a qu'à ajouter l'Octave de ce premier degré, pour y trouver que la Tierce devient Sixte; que la Quinte devient Quarte, & que la Septième devient Seconde; ces trois derniers Intervalles, la Sixte, la Quarte & la Seconde étant pour les *Renversés* des trois premiers & fondamentaux.

Il ne faut point passer trop légèrement sur cet Article; car plus on sera persuadé par sa propre expérience de la vérité que nous y avançons, plus on aura de facilité à comprendre le reste.

De la Portée, c'est-à-dire, des lignes qui servent à placer les Notes.

Les Notes de la Musique dont le nom nous est connu, sont représentées par différens caractères, qui en marquent la durée, & se placent sur & entre cinq lignes arrangées horizontalement pour en faire distinguer les degrés.

PORTÉE
 Ces cinq Lignes toutes ensemble s'appellent *Portée*, chaque ligne en particulier s'appelle *Ligne* ou *Regle*; & chaque entre-ligne s'appelle *Milieu* ou *Espace*.

La plus basse de ces lignes en est la première, & par conséquent la plus haute en est la cinquième.


Des Clefs.


Il y a trois Clefs dans la Musique, dont voici les différens caractères, & le nom de la Note que chacune désigne.


Clef de Fa. Clef d'Ut. Clef de Sol.



La Clef est toujours censée sur la Ligne qui la traverse; & cette Ligne prend le nom de la Clef. On ne pose qu'une Clef à la fois au commencement de chaque *Portée*; mais l'on peut luy en substituer une autre, quand & en tel endroit que l'on veut, pourvu que ce soit sur une Ligne; la dernière Clef donnant toujours son nom à la Ligne qui la traverse.

 La Clef de Fa qui est la plus basse de toutes, se place ordinairement sur la quatrième ou sur la troisième Ligne.

 La Clef d'Ut par laquelle on doit juger que l'Ut qu'elle désigne doit se prendre une Quinte au-dessus du Fa désigné par la Clef même de Fa, se place sur toutes les Lignes, excepté sur la cinquième.

 La Clef de Sol dont le Sol est encore une Quinte au-dessus de l'Ut désigné par la Clef même d'Ut, se place ordinairement sur la première ou sur la seconde Ligne.

Chaque Clef donnant son nom à la Ligne qui la traverse, l'on doit juger de-là qu'une Note qui sera traversée de la même Ligne doit porter le nom de la Clef, en donnant indifféremment le nom de la Clef à la Ligne ou à la Note: Or comme nous n'avons point encore parlé de la figure des Notes, celles dont nous nous servirons icy en attendant, seront faites comme des O; les unes seront traversées d'une Ligne, & les autres seront placées dans les Milieux; de sorte qu'en comptant selon l'ordre de la Gamme depuis la Note qui prend le nom de la Clef, & en remarquant que l'on monte de la première Ligne à la cinquième, que l'on descend de la cinquième à la première, & que les Milieux retiennent le nom des Notes, aussi-bien que les Lignes, on ne pourra se tromper: C'est ce qu'il faut examiner dans l'Exemple suivant.



E X E M P L E.

Clef de Fa Clef d'Ut.

fa, mi, ré, ut, fa, sol, la, si. ut, ré, mi, fa, ut, si, la, sol.

Clef de Sol.

sol, fa, mi, ré; sol, la, si, sol.

De même que nous plaçons la première *Note* sur la *Ligne* de la *Clef*, on peut la placer également sur, ou entre quelques *Lignes* que ce soit, n'y ayant qu'à compter depuis la *Clef*, pour savoir le nom de cette *Note*. Comme il est absolument nécessaire de savoir sur le champ le nom d'une *Note* qui peut se trouver sur, ou entre quelque *Ligne* que ce soit: Pour n'être point occupé d'un si petit objet quand il s'agit de composer, il faut se proposer une *Clef* que l'on met sur l'une des *Lignes* qui lui convient, & apprendre par cœur le nom des *Lignes* & des *Milieux* par rapport à celui de cette *Clef*. Par exemple, la *Clef de Fa* étant posée sur la quatrième *Ligne*, il faut pouvoir dire d'abord que la troisième *Ligne* s'appelle *Ré*, la seconde *Si*, la première *Mi* & la cinquième *La*; que le milieu au-dessus de la *Clef* s'appelle *Sol*, que celui d'au-dessous s'appelle *Mi*, &c. en donnant à ces *Lignes* & à ces *Milieux* le nom des *Notes* qui peuvent y être placées.

E X E M P L E.

la, ré, sol, fa, si, mi, la, sol, ut, si, fa.

Quand on sçait parfaitement tous ces noms, on place la même *Clef* dans un autre endroit, où l'on fait les mêmes remarques, & ainsi des autres *Clefs*.

L'on peut ajouter de nouvelles *Lignes* au-dessus & au-dessous des cinq lignes ordinaires, en y suivant le même ordre qu'icy.

Des Parties.

Comme l'Harmonie consiste dans l'union de plusieurs Sons différens, qui s'accordent ensemble; & comme ces Sons ne peuvent être rendus que par des Voix ou des Instrumens, chaque voix & chaque instrument s'appelle *Partie*, & chaque *Partie* a de plus un nom particulier, dont on ne fait pas toujours mention, mais qui se reconnoit par la différence ou par la différente situation des *Clefs*.

E X E M P L E S.

4. Parties chantantes. Parties Instrumentales.

Ces deux premières Parties ne conviennent qu'à des voix femelles, dont les plus aiguës, c'est à dire, les plus hautes chanteur le premier *Défaut*, & les moins aiguës chantent le second *Défaut*.

Ces trois Instrumens s'accordent de même, & ont par conséquent une même étendue, dont le plus haut Son est marqué par une *Note* dans la première *Partie*, & le plus bas dans la troisième.

Haute-Contre, ... la plus aiguë des voix masculines.

Haute-Taille, ... Partie moyenne qui approche de la précédente.

Basse-Taille ou Concorde, Partie moyenne entre la précédente & la suivante.

Basse-Contre, ... la plus grave; c'est à dire, la plus basse des voix masculines.

Défauts de Violon, de Violle, de Flûte, d'Haut-bois, de Trompette, &c. L'un se sert ordinairement de la première *Clef* pour les trois derniers Instrumens.

Orgue, Clavesin, Theorbe, Basson, Basses de Violon, de Violle, de Flûte, &c.

Les six premières *Parties* qui conviennent aux voix, ont une étendue bornée, que nous avons marquée précisément avec des *Notes*: de sorte que l'on peut faire passer chacune de ces *Parties* par tous les Intervalles contenus entre les deux *Notes* de chaque *Clef*; & ces *Guidons* \sharp \flat mis à côté des *Notes*, signifient que l'on peut excéder

cette étendue jusqu'à ce point, mais rarement, étant de la discrétion du Compositeur de tenir les voix dans le juste milieu de leur étendue, parce qu'elles sont presque toujours forcées dans les extrémités.

Pour ce qui est des Instrumens, chacun a son étendue différente: le Violon, par exemple, est borné à une Octave au-dessous de sa Clef, mais il ne l'est pas, pour ainsi dire, au-dessus; bien qu'il ne faille pas y excéder la Note ou le Guidon, lorsqu'on ne se conduit point sur cet Instrument par sa propre expérience. L'étendue ordinaire des Basses est marquée avec des Notes, mais il n'y a que la *Basse-de-Viole* qui puisse aller jusqu'au plus bas Son. Nous passerons sous silence ce qui concerne l'étendue des autres Instrumens; parce que pouvant faire exécuter sur le *Violon* toute sorte de Musique en general, l'on peut par conséquent se passer des autres Instrumens, dont les connoissances nécessaires aux Compositeurs s'acquièrent par le seul recit des personnes qui en possèdent la pratique.

De l'Unisson.



On appelle Unisson d'une Note, un même des notes qui diroit une Note répétée plusieurs fois: Or pour connoître le lieu où les Notes de chaque Partie doivent être placées, de sorte que les plus graves soient toujours au-dessous des plus graves, nous allons mettre une Note dans chacune de ces Parties sur la Ligne où elles se trouvent toutes à l'Unisson.

Comme l'invention des Parties consiste que dans la différence des Sons, & non pas dans la quantité, l'on peut dire que toutes ces Parties n'en présentent qu'une; de-là vient que l'Unisson est défini dans la Composition; cependant les Commencans pourrout s'en servir au lieu de l'Octave, jusqu'à ce qu'ils soient en état de mieux faire.

De la Mesure.

L'on ne peut gueres donner une Comparaison plus simple de la Mesure, que sur les mouvemens qui nous sont naturels, lesquels étant réitérez sont toujours égaux, comme on peut le remarquer en marchant, pourvu qu'on n'altère pas le naturel.

Comme

Comme la Mesure se distingue en plusieurs Temps, l'on peut prendre chaque pas que l'on fait en marchant, pour un Temps; & de ce que l'on peut marcher plus ou moins vite, la Mesure peut avoir plus ou moins de vitesse.

Les Mesures se séparent avec des Lignes tirées perpendiculairement, qu'on appelle Barres, ainsi chaque Mesure ne contient que deux, trois ou quatre Temps, & ces Temps se distinguent ordinairement par un mouvement de la main ou du pied: Le premier se fait sentir en frappant ou en baissant la main, le dernier en la levant, & ceux du milieu en la portant à droite ou à gauche.

Le premier Temps s'appelle Bon ou Principal, & les autres Mauvais, excepté que dans la Mesure à quatre Temps, le premier & le troisième Temps sont également Bons.

L'on doit se servir des nombres pour désigner la quantité des Temps qui contiennent chaque Mesure; Par exemple, 2. seroit le signe de la Mesure à deux Temps; 3. celui de la Mesure à trois Temps, & 4. celui de la Mesure à quatre Temps. Cependant il semble que la simplicité de ces signes les ait fait rejeter pour en choisir d'autres qui n'aient fait équivoques.

L'on se sert d'un C pour marquer la Mesure à quatre Temps.

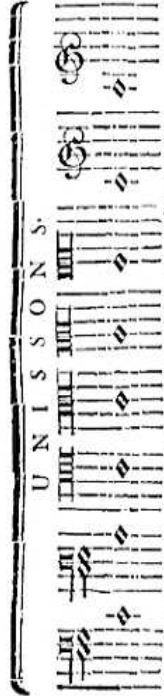
D'un M pour la Mesure à deux Temps, &c.

Notre Art est déjà trop abstrait de luy-même, sans vouloir y semer de nouvelles équivoques: Il est vrai, que comme toutes les Musiques sont remplies de ces signes ambigus, il est bon d'en connoître les propriétés pour en juger, mais non pas pour apprendre; c'est pourquoy nous croyons pouvoir nous dispenser d'en parler, se trouvant d'Auteurs féconds en cette matière: Voyez ce que nous en disons au Second Livre, Chapitre XXIII. Au reste celui qui sçait mettre en usage la Mesure à deux Temps, acquiert facilement la pratique des autres Mouvemens, qui ne dépendent que du génie & du goût.

Le Signe de la Mesure se place toujours immédiatement après la Clef, excepté qu'il ne se trouve quelques Diezes ou B-mols associés à la Clef, (comme nous le dirons ailleurs) lesquels doivent pour lors précéder ce Signe. De plus, si le Mouvement change au milieu d'un Air, le Signe qui doit marquer ce changement se met au commencement de la Mesure où cela a lieu.

cette étendue jusqu'à ce point, mais rarement, étant de la discretion du Compositeur de tenir les voix dans le juste milieu de leur étendue, parce qu'elles sont presque toujours forcées dans les extrémités.

Pour ce qui est des Instrumens, chacun a son étendue différente: le Violon, par exemple, est borné à une Octave au-dessous de la Clef, mais il ne l'est pas, pour ainsi dire, au-dessus; bien qu'il ne faille pas y excéder la Note ou le Guidon, lorsqu'on ne se conduit point sur cet Instrument par sa propre expérience. L'étendue ordinaire des Basses est marquée avec des Notes, mais il n'y a que la Basse-de-Violle qui puisse aller jusqu'au plus bas Son. Nous passerons sous silence ce qui concerne l'étendue des autres Instrumens; parce que pouvant faire exécuter sur le Violon toute sorte de Musique en general, l'on peut par conséquent se passer des autres Instrumens, dont les connoissances nécessaires aux Compositeurs s'acquerraient par le seul recit des personnes qui en possèdent la pratique.



De l'Unisson.

On appelle *Unissons* deux Notes en même degré, comme qui diroit une même Note répétée plusieurs fois: Or pour connoître le lieu où les Notes de chaque *Partie* doivent être placées, en sorte que les plus aigres soient toujours au-dessus des plus graves, nous allons mettre une Note dans chacune de ces *Parties* sur la *Ligne* où elles se trouvent toutes à l'Unisson.

Comme la diversité des *Parties* ne consiste que dans la différence des Sons, & non pas dans la quantité, l'on peut dire que toutes ces *Parties* n'en représentent qu'une; de-là vient que l'Unisson est défendu dans la Composition; cependant les Commencans pourrout s'en servir au lieu de l'Octave, jusqu'à ce qu'ils soient en état de mieux faire.

De la Mesure.

L'on ne peut gueres donner une Comparaison plus simple de la *Mesure*, que sur les mouvemens qui nous sont naturels, lesquels étant réitérez sont toujours égaux, comme on peut le remarquer en marchant, pourvu qu'on n'altère pas le naturel.


Comme


Comme la *Mesure* se distingue en plusieurs *Temps*, l'on peut prendre chaque pas que l'on fait en marchant, pour un *Temps*; & de ce que l'on peut marcher plus ou moins vite, la *Mesure* peut avoir plus ou moins de vitesse.

Les *Mesures* se séparent avec des Lignes tirées perpendiculairement, qu'on appelle *Barres*, ainsi  chaque *Mesure* ne contient que deux, trois ou quatre *Temps*, & ces *Temps*, se distinguent ordinairement par un mouvement de la main ou du pied: Le premier se fait sentir en frappant ou en baillant la main, le dernier en la levant, & ceux du milieu en la portant à droite ou à gauche.

Le premier *Temps* s'appelle *Bon* ou *Principal*, & les autres *Mauvais*, excepté que dans la *Mesure* à quatre *Temps*, le premier & le troisième *Temps* sont également *Bons*.

L'on devroit se servir des nombres pour désigner la quantité des *Temps* que contient chaque *Mesure*; Par exemple, 2. seroit le signe de la *Mesure* à deux *Temps*; 3. celui de la *Mesure* à trois *Temps*, & 4. celui de la *Mesure* à quatre *Temps*. Cependant il semble que la simplicité de ces lignes les ait fait rejeter pour en choisir d'autres tout-à-fait équivoques.

L'on se sert d'un  pour marquer la *Mesure* à quatre *Temps*.

D'un  pour la *Mesure* à deux *Temps*, &c.

Nôtre Art est déjà trop abstrait de luy-même, sans vouloir y semer de nouvelles obscuritez: Il est vrai, que comme toutes les Musiques sont remplies de ces signes ambigus, il est bon d'en connoître les propriétés pour en juger, mais non pas pour apprendre; c'est pourquoy nous croyons pouvoir nous dispenser d'en parler, se trouvant assez d'Auteurs féconds en cette matière: Voyez ce que nous en disons au Second Livre, Chapitre XXIII. Au reste celui qui sçait mettre en usage la *Mesure* à deux *Temps*, acquiert facilement la pratique des autres Mouvemens, qui ne dépendent que du génie & du goût.

Le *Signe* de la *Mesure* se place toujours immédiatement après la *Clef*, excepté qu'il ne se trouve quelques *Diezes* ou *B-mols* affociez à la *Clef*, (comme nous le dirons ailleurs) lesquels doivent pour lors précéder ce *Signe*. De plus, si le Mouvement change au milieu d'un *Air*, le *Signe* qui doit marquer ce changement se met au commencement de la *Mesure* où cela a lieu.

Des Figures, du Nom, & de la valeur des Notes
& des Pausés.

Ronde. Blanche. Noire. Crotche. Double crotche. Triple crotche.

Mesure. Demie mesure. Sous-pris, ou quart de mesure. Deux temps, ou demi quart de mesure. Quatre de temps, ou la moitié du demi quart de mesure. Demi quart de temps, ou le quart de temps, ou sixième mesure.

Deux rondes. Quatre rondes. Crotches doubles. triples.

Deux mesures. Quatre mesures. Crotches doubles ou triples crotches que l'on peut lire ensemble, plutôt de les séparer comme auparavant.

L'on peut lier les *Blanches* de même que les *Crotches*, & pour lors leur valeur diminue de la moitié.

Les différentes figures de chaque *Notes* sont distinguées par des noms différens, qui sont écrits au-dessus, où l'on doit s'apercevoir par les noms d'en-bas que la *Ronde* vaut le double de la *Blanche*; celle-cy le double de la *Noire*; celle-cy le double de la *Crotche*, ainsi de suite; ou bien que la *triple-Crotche* vaut la moitié de la *doublée*; celle-cy la moitié de la *Crotche*, ainsi de suite en retrogradant; de sorte que l'on peut se servir de deux *Blanches*, de quatre *Noires*, de huit *Crotches*, de seize *doubles-Crotches*, ou même de trente-deux *triples-Crotches* au lieu de la *Ronde*; & de même que celle-cy peut tenir lieu de toutes les autres *Notes*, qui ensemble contiennent la juste valeur, étant indifférent de remplir une *Mesure* de quelques *Notes* que ce soit, & d'y en insérer de plusieurs valeurs différentes, pourvu que le tout accomplisse la valeur de chaque *Temps* de la *Mesure*.

Les caractères qui sont au-dessous des *Notes*, & dont le nom est aussi écrit au-dessous, s'appellent en general *Pausés*, & servent à marquer le repos ou le silence d'une *Partie*; de sorte que si l'on veut faire cesser une *Partie* pour quelques temps, ou ne la faire commencer qu'après un demi quart ou un quart de *Temps*, après une demie *Mesure* ou une *Mesure*; en un mot après autant de *Temps* ou de *Mesures* que la fantaisie le desire, il faut se servir de ces *Pausés* au lieu des *Notes*.

Chaque *Mesure* étant séparée d'une *Barre*, comme nous l'avons remarqué, & le *Signe* de la *Mesure* denotant la quantité des *Temps* qu'elle doit contenir, l'on remplit chaque *Mesure* d'autant de *Notes* qu'elle doit contenir, qu'il est nécessaire, pour que l'on puisse y distinguer cette quantité de *Temps* que le *Signe* denote; mais quoiqu'en general la *Ronde* vaille une *Mesure*, & la *Blanche* une demie *Mesure*, l'on peut néanmoins ne donner à chacune de ces *Notes* que la valeur d'un *Temps*, en observant que les autres *Notes* diminuent à proportion de leur valeur; car la *Ronde* vaut toujours deux *Blanches*, quatre *Noires*, huit *Crotches*, ainsi du reste; & à l'égard des *Pausés*, elles doivent être toujours employées pour désigner le silence de la *Note* à laquelle elles répondent, excepté que celles qui marquent les *Mesures* entières n'ont aucune dépendance, & doivent être employées indifféremment pour des *Mesures* à deux, à trois & à quatre *Temps*, de quelques *Notes* que chaque *Temps* soit compté, à l'exception de la *Ronde*. L'on peut donc se servir de deux *Rondes*, de deux *Blanches*, de deux *Noires*, ou même de deux *Crotches*, pour remplir une *Mesure* à deux *Temps*, en supposant que chacune de ces deux *Notes* vaut pour lors un *Temps*. L'on peut aussi se servir de deux, de trois, de quatre, de six, ou même de huit *Notes* d'égale valeur pour un seul *Temps*, & y entre-mêler à discrétion des *Notes* de toute sorte de valeur, pourvu que ces valeurs égalent celles des *Notes* choisies pour composer un *Temps*; mais il faut remarquer que plus on employe de *Notes* pour un *Temps*, moins elles doivent avoir de valeur; de sorte que la *Ronde* ne peut valoir moins d'un *Temps*, ainsi du reste à proportion. E X E M P L E.

Une Blanche pour chaque temps. Idem.

Idem.

Trois blancs pour chaque temps.

On peut se servir de *Noires* ou de *Croches* au lieu de *Blanches*; & dans la *Mesure* à trois *Temps*, l'on peut de plus se servir de *double-Croches*, le tout pour faire distinguer la lenteur & la vitesse du Mouvement, comme nous l'avons expliqué au Second Livre, Chapitre XXIII.

Les chiffres qui sont au-dessus des *Notes*, marquent les *Temps*; 1. signifie le premier *Temps*, 2. le second, 3. le troisième & 4. le quatrième; de sorte que l'on peut s'appercevoir par-là de la liberté que l'on a de substituer à une des *Notes* désignée pour un *Temps*, telles *Pauses* & telles autres *Notes* que l'on veut, pourvu que la valeur du *Temps* soit contenue dans ces *Pauses* & dans ces autres *Notes*, pouvant encore commencer & continuer par d'autres *Notes* que par celles que l'on a choisi pour chaque *Temps*, dès que la valeur du *Temps* y est contenuë.

Du *Point*, $\textcircled{\cdot}$ de la *Liaison*.

Un *Point* mis au côté droit d'une *Note*, en augmente la valeur de la moitié; ce qui est la même chose que si après une *Note* l'on en mettoit une autre sur le même degré, laquelle ne vailût que la moitié de la première; mais comme cette seconde *Note* demanderoit une nouvelle articulation, on se sert du *Point* en ce cas, ou bien on lie cette seconde *Note* avec la première, par le moyen d'un demi cercle, dont chaque pointe répond à chacune de ces deux *Notes*.

E X E M P L E.



Notes avec un point qui valent autant que les deux notes liées qui sont au-dessous.



Notes liées qui ne s'articulent que comme une seule.

Du *Ton*, du *Semi-Ton*, du *Dieze*, du *B-quarre*, du *B-mol*, du *Majeur*, du *Mineur*, du *Superflûë* & du *Diminué*.

Le plus petit Intervale que nous avons connu au commencement de ce Chapitre sous le nom de *Seconde*, se distingue en *Ton* & en *semi-Ton*, ou *demi-Ton*. Le *semi-Ton* se trouve entre *Mi* & *Fa*, & en-

tre *Si* & *Ut*; au lieu que le *Ton* se trouve entre toutes les autres *Notes* de la *Gamme*, qui forment entre-elles un Intervale de *Seconde*.

Il faut remarquer à présent que quoique le *semi-Ton*, dont se forme le plus petit Intervale nécessaire à la pratique, ne se rencontre pas entre toutes les *Notes* de la *Gamme*, il peut néanmoins y être employé par le moyen de certains signes, qui étant joints aux *Notes*, les augmentent ou les diminuent de ce *semi-Ton*; de même que par ce moyen encore l'on peut faire trouver le *Ton* entre *Mi* & *Fa*, & entre *Si* & *Ut*.

Ces Signes s'appellent *Dieze*, *B-quarre*, & *B-mol*.

Le *Dieze* se marque ainsi ♯, le *B-quarre* ainsi ✎, le *B-mol* ainsi ♭; chacun de ces signes devant être placé au côté gauche de la *Note*, comme on le voit dans l'Exemple suivant.

Le ♯ augmente d'un *semi-Ton* la *Note* qu'il précède, au lieu que le ♭ la diminue d'autant; & le ✎ auquel on donne quelquefois la propriété du ♯, a de plus celle de retrancher le ♯ ou le ♭, qui a paru auparavant sur la même *Note*, en remettant par conséquent cette *Note* dans son ordre naturel.

Ces Signes ne changent point le nom des *Notes* auxquelles ils sont joints, excepté que pour la facilité des personnes qui apprennent à *Entonner*, on leur fait appeler *Si* toutes les *Notes* précédées d'un ♯, & *Fa* toutes celles qui sont précédées d'un ♭; parce que l'on monte & l'on descend *diatoniquement* après le ♯ & le ♭, de même qu'après le *Si* & le *Fa* dans la *Gamme*; mais comme la pratique de l'intonation est moins nécessaire au Compositeur que la connoissance de la chose, il ne doit se mettre en peine icy que des Intervalles, & de l'alteration qui peut y être causée d'un *semi-Ton* seulement par le moyen du ♯, du ✎ ou du ♭.

E X E M P L E.

La Note si, haussée d'un semi-Ton.	La même Note sembleroit comme si elle étoit avant le Dieze.	La Note si diminuée d'un semi-Ton.	La même Note sembleroit comme si elle étoit avant le B-mol.
------------------------------------	---	------------------------------------	---

♯

AUTRE EXEMPLE.



Le \sharp mis à côté de la Note *Fa* (A) l'augmentant d'un *femi-Ton*, rend l'Intervale du *Mi* à ce *Fa*, égal à celui de *Ré* à *Mi*, c'est-à-dire, qu'il y a un *Ton* de part & d'autre, & par conséquent il n'y a qu'un *femi-Ton* de ce *Fa* au *Sol*; ce qui fait que ces quatre premières Notes *Ré, Mi, Fa, (A) Sol* observent le même ordre entre-elles que *Sol, La, Si, (C) Ut* dans la *Gamme*: ensuite le \sharp mis à côté de la Note *Si*, (C) la diminuant d'un *femi-Ton*, fait qu'il y a un *Ton* d'*Ut* à ce *Si*, (C) & un *femi-Ton* de ce *Si* à *La*; de sorte que ces quatre Notes *Ut, Si, La, Sol* observent le même ordre entre-elles que *Sol, Fa, Mi, ré* dans la *Gamme*; mais le \sharp joint au second *Fa* (B) & au second *Si* (D) rend à ces Notes leur ordre naturel.

Les Intervales où la différence du *Ton* au *femi-Ton*, se fait sentir (supposé qu'ils ne changent pas de nom pour cela) se distinguent en *majeurs* & *mineurs*, ou en *superflus* & *diminuez*. Par exemple, la Tierce d'*Ut* à *Mi* s'appelle *majeure*, parce qu'elle contient un *femi-Ton* de plus que celle de *Ré* à *Fa*, qui est par conséquent *mineure*; pareillement la Sixte de *Mi* à *Ut* est *mineure*, parce qu'elle contient un *femi-Ton* de moins que celle de *Fa* à *Ré*; ainsi des autres Intervales qui portent le même nom, & dont la différence ne consiste que dans un *femi-Ton* de plus ou de moins, lesquels peuvent encore être distingués en *superflus* & *diminuez*; mais nous n'en dirons pas davantage la-dessus, parce que cela se trouvera expliqué plus au long dans la suite.

Pour revenir au \sharp & aux \flat , il est bon de sçavoir que c'est pres- que toujours par leur moyen que la différence du *majeur* au *mineur*, ou du *superflu* au *diminué* se reconnoît; en ce que dans la comparaison de deux Notes dont se forme un Intervale; le \sharp joint à la Note d'en bas (*F*) rend ordinairement cet Intervale *mineur*, & joint à la Note d'en haut (*G*) le rend *majeur*; & qu'au contraire le \flat joint à la Note d'en bas (*H*) rend cet Intervale *majeur*, & joint à la Note d'en haut, (*I*) le rend *mineur*, le *superflu* se rapportant au *majeur*, & le *diminué* au *mineur*.

EXEMPLE.

Deffus ou Notes d'en-haut.

Bas, ou Notes d'en-bas.

C'est en comparant la Note du *Deffus* avec celle de la *Basse* qui est vis-à-vis, que l'on trouvera les Intervales *majeurs* ou *mineurs* spécifiques dans cet Exemple.

Lorsque le \sharp , le \flat ou le \natural se trouvent au-dessus ou au-dessous d'une Note de la *Basse*, ils n'altèrent aucunement cette Note, & ils dénotent seulement des Intervales *majeurs* ou *mineurs*, dont nous parlerons en leur lieu.

Des Intervales doubles.

De même que l'Octave d'une Note choisie pour premier degré n'en est que la réplique, de même aussi toutes les Notes qui sont au-dessus de cette Octave, ne sont que les répliques de celles qui se trouvent depuis ce premier degré jusqu'à son Octave; si bien que le nom de la Note suffit pour déterminer un Intervale, sans se mettre en peine s'il est doublé, triplé & plus. Par exemple, si l'on compte depuis l'*Ut* qui est au-dessous de la *Clef* de *Fa*, jusqu'au *Sol* qui est au-dessus de la *Clef* de *Sol*, l'on y trouvera un Intervale de dix-neuf degrés; mais si l'on sçait une fois que *Sol* fait la Quinte d'*Ut*, il n'est plus besoin de compter; & pourvu que ce *Sol* se trouve au-dessus d'*Ut*, cela suffit; ainsi des autres Intervales; cet éloignement plus ou moins grand n'étant à considérer, que pour met-

tre chaque *Partie* au-dessus de la *Basse*, & dans son étendue naturelle, que nous avons marqué à cet effet où il en a déjà été parlé.

E X E M P L E.

C'est avec la *Partie* la plus basse que l'on compare ordinairement les autres, d'où se forment tous les Intervalles; de sorte qu'il se trouve icy des *Octaves*, des *Quintes*, des *Tierces* simples, doubles, triples & quadruples, que l'on peut distinguer en quinziesmes, vingt-deuxiesmes, &c. mais il suffit que l'*Octave* soit un *Ut*, la *Quinte* un *Sol* & la *Tierce* un *Mi*, le reste pouvant être regardé comme inutile quant à présent.

CHAP.

CHAPITRE SECOND

De la *Basse-fondamentale.*

Le grand nœud de la Composition, soit pour l'Harmonie, soit pour la Melodie, consiste principalement & sur tout pour le présent, dans la *Basse*, que nous appellons *Fondamentale*, & qui doit proceder en ce cas, par des Intervalles consonans, qui sont ceux de la *Tierce*, de la *Quarte*, de la *Quinte*, & de la *Sixte*; si bien que l'on ne peut faire monter ni descendre chaque Note de la *Basse-fondamentale* que par l'un de ces Intervalles, en préférant toujours les plus petits aux plus grands, c'est-à-dire, que si l'on vouloit faire monter ou descendre cette *Basse* d'une *Sixte*, il vaudroit mieux la faire descendre ou monter d'une *Tierce*; car il faut remarquer que monter de *Tierce* ou descendre de *Sixte*, c'est la même chose; de même que monter de *Sixte* ou descendre de *Tierce*; monter de *Quinte* ou descendre de *Quarte*; monter de *Quarte* ou descendre de *Quinte*; n'étant nécessaire d'avoir ces Intervalles présents à l'esprit que d'une manière, soit en montant, soit en descendant, parce que l'un revient à l'autre.

E X E M P L E.

Le nom de la Note suffisant, (comme il a déjà été dit) pour déterminer l'Intervale que l'on s'est proposé, & sachant que la *Tierce* d'*Ut* est un *Mi*, il n'importe dans la progression de cette *Basse* que ce *Mi* soit au-dessus ou au-dessous d'*Ut*, ainsi des autres. Il faut donc bien se souvenir de ceci; car lorsque nous dirons dans la suite, monter de *Tierce*, de *Quarte*, de *Quinte*, ou de *Sixte*, nous sous-entendons toujours descendre de *Sixte*, de *Quinte*, de *Quarte* ou de *Tierce*; ou bien, si nous disions descendre de *Tierce*, nous sous-entendrions monter de *Sixte*, &c. en remarquant que cela ne regarde que la progression de la *Basse*.

Nous n'avons pas compris l'*Octave* dans le nombre des Consonances, dont la progression de la *Basse* doit être composée; parce que l'*Octave* n'étant que la réplique d'*ut*, il vaut autant que la *Basse*

Aa

reste sur *1.* que de monter ou descendre sur l'Octave ; cependant l'on est obligé quelquefois de faire descendre la Basse d'une Octave, pour donner plus de liberté aux autres parties, & sur tout afin qu'elles se trouvent toujours au-dessus, comme cela se doit.

CHAPITRE TROISIEME.

De l'Accord parfait, par où commence la Composition à quatre Parties.

ON appelle Accord, la disposition de plusieurs Sons entendus ensemble, dont chacun est marqué par une Note dans l'une des Parties que l'on se propose.

Le seul Accord dont nous ayons besoin à présent, est le *Parfait*, qui est composé d'une Note que l'on met à la Basse, de sa Tierce, de sa Quinte & de son Octave, que l'on met dans les autres Parties.

La Gamme que nous avons proposée au Chapitre premier, doit servir à trouver ces Intervalles, quelque Note ou Son que l'on prenne pour Basse, cette Basse pouvant être représentée par le nombre *1.* ainsi

1.	3.	5.	1. ou 8.
<small>Ut.</small>	<small>Mi.</small>	<small>Sol.</small>	<small>Ut.</small>

1. *2.* *3.* *4.* *5.* *6.* *7.* *8.* nous marquons *1.* ou *8.* parce que l'Octave est toujours représentée par la même Note que l'on a choisie pour la Basse, en se souvenant qu'il faut compter en tirant à droite, selon l'ordre des nombres marquez au tour des cercles où la Gamme est contenuë.

On place indifféremment la Tierce, la Quinte ou l'Octave dans quelque Partie que ce soit, pouvant mettre la Tierce au-dessus de la Quinte ou de l'Octave, & la Quinte au-dessus de l'Octave, selon la commodité ; pourvu que ces Intervalles se trouvent toujours au-dessus de la Basse, que l'on peut faire descendre aussi bas que l'on veut, afin de n'être point gêné dans les autres Parties. L'on doit cependant observer à mesure que l'on devient scavant, de tenir chaque Partie dans son étendue naturelle, faisant en sorte que la Taille s'étende au-dessus de la Basse, la Haute-contre au-dessus de la Taille, & le Dessus au-dessus de la Haute-contre.

CHAPITRE QUATRIEME.

De la suite des Accords.

SI la Basse doit proceder par des Intervalles consonans, les autres Parties doivent proceder au contraire par des Intervalles diatoniques ; de sorte que dans ces dernières Parties l'on ne peut

passer d'une Note à une autre que par celle qui en est la plus voisine ; Par exemple, *Ut* ne peut aller qu'à *Ré* ou à *Si*, s'il ne reste pas sur le même degré, comme cela arrive souvent, ainsi des autres ; & voici la maniere dont il faut s'y prendre.

1°. L'on choisit une Note que l'on appelle *Tonique*, par laquelle la Basse doit commencer & finir, cette Note déterminant la progression de toutes celles qui sont contenues dans l'étendue de son Octave : Si nous prenons donc la Note *Ut* pour *tonique*, nous ne pourrions nous servir tant à la Basse qu'aux autres Parties, que des Notes *Ut, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si*, sans qu'il soit permis de les alterer par aucun *Dieze* ni *B-mol*.

Cette Note *Ut* étant placée à la Basse, on en dispose l'Accord parfait dans les autres Parties, en remarquant celle qui fait l'Octave de cet *Ut* celle qui en fait la Quinte, & celle qui en fait la Tierce.

2°. Si après cet *Ut* la Basse monte de Tierce *A.* ou de Quarte *B.* la Partie, comme par exemple, la Taille qui aura fait l'Octave d'*Ut*, qui est la Basse, doit faire ensuite la Quinte de la Note, qui dans cette Basse monte de Tierce ou de Quarte après *Ut*.

La Haute-contre qui aura fait la Tierce de cet *Ut*, doit faire ensuite l'Octave de la Note qui monte de Tierce ou de Quarte.

Et le Dessus qui aura fait la Quinte de cet *Ut*, doit faire ensuite la Tierce de la Note qui monte de Tierce ou de Quarte.

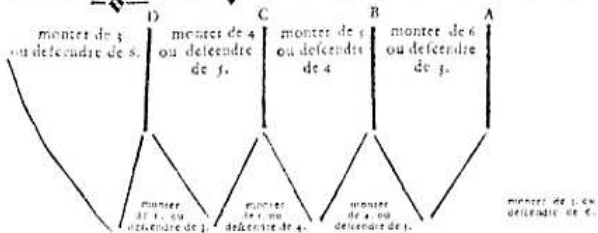
3°. Si après cet *Ut* la Basse monte de Quinte *C.* ou de Sixte *D.* la Taille qui aura fait l'Octave doit faire ensuite la Tierce ; la Haute-contre qui aura fait la Tierce doit faire ensuite la Quinte ; & le Dessus qui aura fait la Quinte doit faire l'Octave.

4°. Et finalement, celui qui ne voudra pas assujettir sa mémoire à retenir la détermination de la progression de chaque Partie supérieure par rapport à celle de la Basse, n'aura qu'à se souvenir que chacune de ces Parties ne peut former l'un des trois Intervalles qui composent l'Accord parfait, que de trois manieres, soit en restant sur la même Note ou sur le même degré, soit en montant ou en descendant diatoniquement, quelque route que tiennne la Basse ; de sorte que si une Note de l'une des Parties peut faire la Tierce, la Quinte ou l'Octave sans changer sa situation, elle doit rester absolument ; mais si de cette façon il ne peut s'y trouver aucun de ces Intervalles, on le trouvera inmanquablement en faisant monter ou descendre diatoniquement cette Note.

S'il arrivoit par hazard que deux Parties se rencontraient sur une même Note, & que par là il manquât un Intervalle dans l'Accord parfait, cela proviendrait de ce que l'une de ces deux Parties peut former l'un des trois Intervalles de cet Accord parfait, tant

en montant qu'en descendant ; de sorte que l'ayant fait monter, il faudra la faire descendre, ou l'ayant fait descendre il faudra la faire monter ; ce qui est naturel à la Partie qui fait la Quinte d'une Note de la Basse suivie d'une autre, en remontant de Quinte, avec laquelle Note montée cette Partie peut faire l'Octave en descendant & la Tierce en montant, ou pour lors cette Partie doit monter : cela est encore naturel à la Partie qui fait l'Octave d'une Note de la Basse suivie d'une autre en montant de Quinte, & cette Partie doit descendre en ce cas sur la troisième Note, qui monte de Quinte dans la Basse.

E X E M P L E S.



Les progressions de ces parties superieures sont d'autant moins

difficiles à retenir, que l'on n'y trouve en tout que 8 5, & 8 3 E F, 3 8, & 3 5, G H ; 5 3, & 5 8, J L : Lorsque la Basse monte de 3 A, ou de 4 B, l'on trouve que 8 conduit à 5, E ; 5 à 3, J : & 3 à 8. G : & lorsque la Basse monte de 5, C, ou de 6, D, l'on trouve que 8 conduit à 3, F, 3 à 5, H, & 5 à 8, L ; de sorte que quelque route que tiende la Basse, l'on connoit par le premier Intervale que forme l'une des Parties avec cette Basse, soit la 3, la 5 ou l'8, celui qu'elle doit former avec la Note qui suit dans cette Basse ; & ainsi de suite jusqu'à la fin, en faisant la même chose de chaque Partie en particulier, lorsqu'on n'a pas l'esprit assez présent pour pouvoir les placer toutes ensemble au-dessus de chaque Note de la Basse.

L'on remarquera sur tout que la 3, la 5 & l'8 soient toujours contenus dans les trois Parties superieures, étant indifferent de donner la 3, la 5 ou l'8 à quelque Partie que ce soit, pour ce qui regarde la premiere Note de la Basse ; mais dans une suite d'Accords, on ne peut se dispenser de suivre l'ordre prescrit à chaque Partie qui aura fait la Tierce, la Quinte ou l'Octave. L'on voit même dans l'Exemple, que cet ordre prescrit ne se rencontre pas seulement entre la premiere & la seconde Note de chaque Mesure, mais encore entre la premiere Note d'une Mesure & la premiere de la Mesure suivante ; si-bien que par tout où la progression de la Basse est pareille, celles des autres Parties y a un même rapport : donc l'Intervale marqué par un A entre les deux Notes de la premiere Mesure, & entre les deux dernieres Notes de l'Exemple étant le même, la progression des parties superieures doit y être la même ; ainsi des autres Intervalles de la Basse marquez par un B, par un C & par un D, tant au-dessus qu'au-dessous de la Basse. Au reste, il ne faut pas s'attacher à trouver cette uniformité dans une même Partie superieure, parce que la suite des Accords l'oblige à faire tantôt la Tierce, tantôt la Quinte, &c. mais on trouvera par tout que la Partie qui aura fait la Tierce, la Quinte ou l'Octave, suivra toujours la progression qui lui est déterminée par celle de la Basse.

Il faut conclure de-là, qu'après avoir déterminé les Accords des Parties par rapport à la progression des deux premieres Notes de la Basse, il faut encore en déterminer la suite sur celle de la seconde Note de cette Basse à la troisième ; de celle-cy à la quatrième ; de celle-cy à la cinquième, & ainsi jusqu'à la fin, chaque Note de la Basse formant toujours l'un des Intervalles consonans prescrit à sa progression avec celle qui la suit ou qui la précède ; & chaque Intervale de cette Basse déterminant la progression des Parties.

Nous avons mis le nombre 1. au-dessous ou au-dessus de chaque

Notte de la Bassè, pour faire remarquer que l'on ne trouve dans chaque Accord que 1. 3. 5. 8.

L'on peut composer à present une Bassè de telle maniere que l'on jugera à propos, en la faisant néanmoins commencer & finir par la Notte *Ut*, étant libre d'ailleurs de la faire proceder par tous les Intervalles consonans que l'on pourra s'imaginer, sans alterer la situation des sept Nottes *Ut, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si* par aucun *Dieze* ni *B-mol*, pourvû que l'on évite de faire rencontrer la Notte *Si* dans la Bassè seulement, comme nous avons eu soin de le faire dans nos Exemples; & après avoir disposé le premier Accord parfait dans chaque partie, il n'y aura qu'à donner à chacune de celles qui auront fait la Tierce, la Quinte ou l'Octave, la progression qui luy fera déterminée par celle de la Bassè.

E X E M P L E.

5 8 3 8 3 5 3 5 5 3 5 6 5 3 5 8 3 3 7

DESSUS.

HAUTE-CONTRE.

TAILLE.

Monter de 5. 6. 4. 6. 6. 4. 4. 4. 3. 3. 2. 3. 3. 3. 5. 4. 3. 4.

BASSE FONDAMENTALE.

Il faut se servir toujours d'une Mesure à deux Temps dans les commencemens, & l'on peut y employer une Blanche ou une Noire pour chaque Temps, de même que nous y avons mis une Ronde.

Souvenez-vous que monter de Sixte ou descendre de Tierce, c'est la même chose, de même que monter de Quarte ou descendre de Quinte.

L'on voit que la disposition de cette Bassè ne dépend que de la fantaisie & du goût; l'on peut cependant l'assujettir à celle-cy dans les commencemens, pour voir si les Parties que l'on mettra au-dessus seront conformes aux notes, après quoy l'on pourra composer d'autres Bassès à son gré, en remarquant que la Notte de la Bassè par laquelle on finit, doit être toujours précédée d'une autre qui soit une Quarte au-dessous ou une Quinte au-dessus, c'est-à-dire, que la Notte *Ut* doit être précédée de la Notte *Sol* quand il s'agit de finir.

CHAPITRE CINQUIÈME.

De quelques Regles qu'il faut observer

1^o. Il ne faut jamais faire deux Octaves ni deux Quintes de suite, ce qui se connoit facilement par la suite des chiffres, où il ne doit jamais se rencontrer deux Octaves, ainsi 8 8, ni deux 5, ainsi 5 5 dans une même partie, cette faute pouvant s'éviter à present, comme on le remarque, sans qu'on soit obligé d'y faire attention. On peut cependant pratiquer l'un & l'autre dans les Pièces à quatre parties, pourvû que la progression des deux parties qui feront les deux Octaves ou les deux Quintes, soit renversée, c'est-à-dire, que si l'une monte en pareil cas, l'autre doit descendre.

Exemples de deux Octaves, & de deux Quintes renversées.

2^o. Il faut éviter de faire monter une partie de la Tierce mineure à l'Octave, ce qu'on n'a pu appercevoir dans les Exemples précédens, n'ayant pas encore été question du majeur ni du mineur; mais la Dissonance dont nous allons parler, nous fera observer cette Règle, sans qu'il soit encore besoin d'y faire attention.

CHAPITRE SIXIÈME.

De l'Accord de la Septième.

ARTICLE PREMIER.

Supposé que l'on soit parvenu à une connoissance suffisante des Intervalles consonans, dont l'Accord parfait & la progression de la Bassè sont composez, il faut examiner à present le rapport que les Intervalles ont ensemble ; & sans faire attention à l'Octave, que l'on peut regarder comme une replique de la Bassè représentée par le nombre 1, l'on remarquera que l'Accord parfait est composé de trois Sons differens, dont la distance du premier au second est égale à celle du second au troisième, comme on le voit dans ces trois nombres 1 3 5, une Tierce d'1 à 3, & une autre de 3 à 5 : Or pour avoir l'Accord de la Septième, il n'y a qu'à ajouter à celui-cy un autre Son dans la même proportion, ainsi 1 3 5 7 se trouvant encore une Tierce de 5 à 7 : & ce dernier Accord n'étant différent du parfait que dans la Septième qu'on y ajoute.

Cet Intervalle ajouté à l'Accord parfait étant dissonant, l'Accord où il a lieu est aussi appelé dissonant. On peut y joindre l'Octave, comme nous l'avons fait à l'Accord parfait, soit pour composer à cinq Parties, soit pour faciliter la progression diatonique aux parties supérieures, où l'on remarquera que cette Octave prend souvent la place de la Quinte ; ce qui est indifférent, n'y ayant pour cela qu'à laisser suivre aux parties leur cours naturel, qui est de procéder toujours diatoniquement, soit que l'Octave ou la Quinte se rencontrent dans cet Accord de Septième : pour ce qui est de la Tierce, on ne peut guères la separer de cet Accord.

On ne pourra faire à present cet Accord de Septième que sur les Notes de la Bassè, qui seront précédées & suivies d'une Quarte en montant, ou d'une Quinte en descendant.

L'Intervalle dissonant de cet Accord, qui est la Septième, doit être préparé & sauvé par un Intervalle consonant, c'est-à-dire, qu'il faut que la Note qui fait la Septième contre la Bassè, soit précédée & suivie d'une Tierce. La Tierce qui précède ou qui prépare cette Septième, doit se trouver sur le même degré ou sur la même ligne de la Septième qui la suit ; & la Tierce qui suit ou qui sauve cette Septième, doit toujours se trouver en descendant diatoniquement après cette Septième.

Il faut faire en sorte que la première Septième soit entendue dans le premier Temps d'une Mesure, & par conséquent préparée dans le second Temps de la Mesure précédente, en se souvenant qu'on appelle première Septième, celle qui n'a pas été immédiatement précédée d'une autre. D'abord que l'on aura fait une Septième sur une Note de la Bassè, qui aura été précédée d'un Intervalle de Quarte en montant, ou de Quinte en descendant ; il faut que la Bassè precede toujours par de pareils Intervalles jusqu'à la Note tonique, qui est à present celle d'Ut, en donnant un Accord de Septième à chaque Note, excepté à celles d'Ut & de Fa. On excepte la Note Ut, parce que la Note tonique ne peut subsister comme telle avec l'Accord parfait ; & l'on excepte la Note Fa, parce que nous étant défendu de faire rencontrer dans la Bassè la Note Si, cette Note Fa portant un Accord de Septième, seroit obligée de monter de Quarte, ou de descendre de Quinte sur cette Note Si. La Note Mi doit en être exceptée encore, puisqu'on ne pourroit luy donner un Accord de Septième, sans être précédée de la Note Si, par rapport à la progression limitée à la Bassè dans cet Accord, de sorte qu'on ne pourra pratiquer à present cet Accord de Septième que sur les Notes La, Ré & Sol.

E X E M P L E.

DESSUS

HAUTE-CONTRE

TAILLE

BASSE-FONDALEMENTALE

Montes de 1. 4. 4+. 4+. 4+. 4+. 6. 3. 5. 3. 4+. 4. 3+. 4+. 4+. 4+. 3+.

Dans les parties supérieures l'on trouve toujours la Septième entre deux 3, ainsi 3 7 3; & la première Septième est toujours préparée dans le second temps ou par la seconde Note d'une Mesure. C.

L'obligation où l'on se trouve de faire descendre la Septième sur la Tierce pour la sauver, dérange la progression de la Partie, qui, comme nous avons dit, doit monter de la Quinte à la Tierce, lorsque la Basse monte de Quarte; mais comme cette Partie peut descendre aussi sur l'Octave, il faut absolument luy donner cette progression, lorsque la Septième s'y rencontre; parce que celle-cy doit descendre d'obligation sur la Tierce; ne pouvant donc changer la progression de la Septième, il faut changer celle de la Quinte *A*, suivant ce que nous avons dit cy-devant, que l'on étoit obligé de faire entrer quelquefois l'Octave au lieu de la Quinte dans l'Accord de la Septième, par rapport à la progression diatonique des parties supérieures; & au Chapitre IV, que lorsque deux Parties se rencontroient sur une même Note, il falloit changer celle de la partie qui peut former l'un des trois Intervalles de l'Accord, soit en montant, soit en descendant.

Cette même Partie qui a fait la Quinte, peut faire encore une autre Quinte, pourvu qu'en cet endroit sa progression & celle de la Basse soient renversées, comme il a été dit au Chapitre précédent; ce qui se fait pour rendre les Accords plus complets, ou pour remettre les parties dans leur portée naturelle, ou encore par rapport au beau-Chant. Voyez le Guidon *B*, qui marque l'Octave que nous avons évitée dans cet endroit, parce qu'elle se trouve dans une autre partie *L*, quoique cela dépende du bon goût du Compositeur lorsqu'il se laisse conduire par le Chant, plutôt que par l'Harmonie.

ARTICLE SECOND.

La Septième qui est la première, & pour ainsi dire, le principe de toutes les Dissonances, peut être préparée & sauvée de toutes les consonances; mais comme les différentes manières de la sauver dérivent de la précédente, nous n'en parlerons pas encore; nous dirons seulement qu'elle peut être préparée encore par la Quinte & par l'Octave; de sorte que la Basse doit descendre pour lors de Tierce, pour faire entendre la Septième préparée par la Quinte, & monter diatoniquement, pour faire entendre cette Septième préparée par l'Octave, en remarquant que toutes les Parties supérieures descendent lorsque cette Basse monte diatoniquement, excepté la partie qui fait la Septième, & qui reste sur le même degré, comme cela se doit, pour descendre ensuite sur la Tierce.

La Septième peut être encore préparée de la Sixte; mais il n'est pas temps d'en parler, parce qu'il ne s'agit icy que de l'Harmonie fondamentale, qui, comme l'on voit, n'est composée que de la Basse, de la Tierce, de la Quinte & de la Septième, ainsi 1. 3. 5. 7.

Remarquez que la progression que nous avons prescrite à la Basse pour les Accords de Septième, Article premier, ne peut changer qu'à l'égard de la première Septième, & que ce n'est qu'en ce cas que cette Septième peut être préparée de l'Octave ou de la Quinte; car après la première Septième, on trouvera toujours cette Septième entre deux 3. & de quelque manière qu'elle soit préparée, elle sera toujours sauvée de la Tierce.

E X E M P L E.

DESSUS.

HAUTE-CONTRE.

TAILLE.

BASSE FONDAMENTALE.

Monter de 4. 6. 4. 4. 3. 6. 6. 4. 4. 2. 4. 4. 4. 5.

Tenez pour la suite de cet Exemple.

Monter de 3. 3. 5. 6. 4. 9. 4. 4. 2. 4. 4. 5. 4.

L'on voit que l'on peut faire à present des Septièmes sur les quatre Notes *Mi, La, Ré & Sol*, par la liberté que l'on a de faire descendre la Basse de Tierce, pour préparer la Septième par la Quinte, ou de la faire monter d'une Seconde, pour préparer la Septième par l'Octave. Nous trouvons icy deux Parties qui montent ensemble d'une Octave (C), ce qui peut se faire pour remettre les parties dans leur portée naturelle, pourvû que ces parties entre-elles ne fassent pas entendre deux Quintes ni deux Octaves consecutives; car ce que nous avons dit d'une partie par rapport à la Basse, doit s'entendre aussi de deux parties prises à part, n'en ayant pas fait mention, parce que leur disposition présente, nous dispense de faire cette attention.

Si deux Parties peuvent monter d'une Octave, à plus forte raison une seule partie peut le faire, comme on le voit à la Basse (J) au lieu de rester sur le même degré; cependant une partie supérieure ne pourroit pas en faire autant dans un endroit où la dissonance se trouveroit préparée, & elle doit rester, en ce cas, sur le même degré.

Il ne faut pas faire encore attention au Dieze que nous avons mis au *Fa*, n'étant pas nécessaire que les Commençaens se servent de Diezes ni de B-mols qu'ils n'en sçachent davantage.

Si la Basse excède son étenduë, & si la Taille se trouve au-dessus de la Haute-Contre, c'est parce que nous n'avons pas voulu déranger l'ordre diatonique des parties supérieures, auquel nous devons nous assujettir, principalement icy.

Nous n'avons plus rien à dire qui ne dépende de ces premiers Principes; plus on les possèdera, moins on aura de difficulté à entendre le reste.

CHAPITRE SEPTIÈME.

Remarques sur la Dissonance.

Bien loin que la Dissonance doive embarrasser dans la Composition, elle en facilite au contraire les voyes, puisqu'en toutes les progressions d'une Basse, qui monte d'une Seconde, d'une Quarte ou d'une Sixte, on trouvera toujours dans une Partie supérieure une Note, qui ayant fait un Intervale consonant avec la première Note de la Basse, pourra sans changer, faire la Septième de la seconde Note de cette Basse; ce qu'il faut pratiquer autant que l'on peut, parce que l'on évite souvent par ce moyen la faute de monter de la Tierce mineure sur l'Octave, & par renversement, comme nous le verrons ailleurs, de la Sixte mineure sur l'Octave. Il faut remarquer cependant que la Note de la Basse sur laquelle on voudra faire cette Septième, soit suivie d'une autre Note qui puisse sauver de la Tierce cette Septième; sinon, l'on y fera l'Accord parfait.

EXEMPLE.

Je ne puis faire une Septième sur la Note (B), quoiqu'elle soit préparée par la Quinte de la Note (A), parce qu'elle ne peut être sauvée par la Tierce de la Note (C); mais en mettant la Note (D) au lieu de la Note (C), je puis fort bien faire entendre la Septième sur la Note (B), puisqu'elle se sauve naturellement sur la Tierce de la Note (D), ainsi du reste, en se souvenant toujours qu'une Note tonique ne peut porter comme telle, un Accord de Septième, & que nous ne parlons icy que de l'Harmonie fondamentale.

200 TRAITÉ DE L'HARMONIE,
diante est MI, la Dominante SOL, & la Note sensible SI; cette Mediante, cette Dominante, & cette Note sensible formant toujours dans chaque Ton le même Intervale à l'égard de la Note tonique, que MI, Sol & Si le forment à l'égard d'Ut; cecy ne souffrant d'exceptions, que dans la Mediante des Tons mineurs, qui y est formée de la Tierce mineure; au lieu qu'elle l'est icy de la Tierce majeure.

CHAPITRE NEUVIÈME.

De la maniere de Moduler harmoniquement, lorsqu'on donne à la Basse une progression diatonique.

Comme nous prenons l'Octave d'Ut pour modele, il sera facile d'y reconnoître les Intervalles que l'on peut distinguer en majeur & en mineur, qui sont les Tierces & les Sixtes, Mi formant la Tierce majeur d'Ut, &c. n'y ayant qu'à consulter pour cela le dénombrement que nous en faisons au Quatrième Livre Chap. II.

L'on peut regarder comme Notes toniques, toutes celles qui portent des Accords parfaits, & comme Dominantes toutes celles qui portent des Accords de Septième; avec la difference que l'on est obligé de distinguer la Dominante tonique de celles qu'on appelle simplement Dominantes, en ce que la Tierce de la dominante tonique doit être toujours majeure, au lieu que celles des autres dominantes est souvent mineure. N'y ayant point d'autre Note tonique dans le Ton d'Ut, que cet Ut même; l'on ne peut donc donner un Accord parfait qu'à cet Ut.

N'y ayant point d'autre Dominante tonique dans ce même Ton, que Sol, l'on ne peut par consequent donner l'Accord de Septième avec la Tierce majeure qu'à ce Sol.

Ces deux Accords, le Parfait & celui de la Septième, sont, pour ainsi dire, les seuls qu'il y ait dans toute l'Harmonie; car tout autre Accord est composé de ces deux premiers: Ceux-cy sont affectez seulement à une progression de la Basse, telle que nous l'avons dit jusqu'à present; & si nous allons changer cette progression, nous ne changerons pas pour cela ces Accords, nous n'en changerons seulement que la disposition, en mettant une Octave plus haut ou plus bas l'un des Sons dont ils sont composez; ce qui nous oblige à leur donner de nouveaux noms, pour les distinguer de ceux dont ils dérivent.

Dénom-

Dénombrement des Accords consonans dérivez du Parfait.

Il faut se souvenir que le nombre 1. represente toujours la Basse, & que les autres nombres nous marquent la distance qu'il y a d'un Son ou d'une Note à cette Basse; que les nombres 8. 10. 12. &c. ne sont que la repliche d'1. 3. 5. &c. puisque si 8. est la repliche d'1. par la même raison 10. & 12. seront la repliche de 3. & de 5.

Il faut se souvenir encore que tous nombres pourront se reduire à de moindre nombres, dont les Intervalles seront égaux de part & d'autres. Par exemple, 4. 5. 6. peuvent se reduire à 12. 3. parce qu'il n'y a pas plus loin de 4. à 5. que d'1. à 2. Ainsi les nombres 6. 8. 10. 12. pourront se reduire à 1. 3. 5. 7. parce qu'il n'y a pas plus loin de 6. à 8. que d'1. à 3. ainsi des autres, étant necessaire de reduire à l'unité le premier des nombres qui nous marquent chaque Accord, parce que cette unité nous represente toujours la Basse de l'Accord parfait, & de celui de la Septième, dont dérivent tous les Consonans & Dissonans.

Nous ne faisons point mention de l'8. dans les Accords, parce qu'elle est toujours la repliche de la Basse. 1.

Chiffres que l'on met au-dessus } Ut Mi Sol.
 ou au-dessous des Notes d'une Bas- } L'Accord parfait est composé de . . . 1. 3. 5.
 se, pour marquer tous les Sons } Cet Accord se fait toujours sur la Note tonique
 dont un Accord est composé. } & quelquefois sur la Dominante.

Accords dérivez du Parfait par renversement.

6. . . . L'Accord de 6. est composé de . . . Mi, Sol, Ut, Ut, Mi, Sol.
 Cet Accord se fait toujours sur la *Septième*. . . 1. 3. 6. renversé de . . . 6. 8. 10.
 1. 3. 5.

6. . . . L'Accord de 674. est composé de . . . Sol, Ut, Mi, Ut, Mi, Sol,
 Cet Accord ne se fait que sur la *Dominante*, mais plus rarement que le
 Parfait & celui de la *Septième*. . . 1. 4. 6. renversé de . . . 4. 6. 8.
 1. 3. 5.



Cc

Dénombrement des Accords dissonans, dérivés de celui de la Septième.

7... L'Accord de la Septième d'une Dominante tonique est composé de....	Sol, Si, Ré, Fa. 1. 3. 5. 7.
<i>Accords dérivés par renversement.</i>	
8... L'Accord de la fausse Quinte est comp. de 1. 3. 5b. 6. renversé de	Sol, Si, Ré, Fa. 6. 8. 10. 11. 1. 3. 5. 7.
Cet Accord ne se fait jamais que sur la Note sensible.	
6 X... Celui de la fausse Sixte est comp. de 1. 3. 4. 6. renversé de	Ré, Fa, Sol, Si. Sol, Si, Ré, Fa. 4. 6. 8. 10. 1. 3. 5. 7.
Cet Accord se fait ordinairement sur la seconde Note du Ton.	
4 X... Celui du Triton est composé de... 1. 2. 4 X 6. renversé de..	Fa, Sol, Si, Ré. Sol, Si, Ré, Fa. 2. 4. 6. 8. 1. 3. 5. 7.
Cet Accord ne se fait que sur la quatrième Note	

Il faut remarquer d'abord que la Note tonique ne prête son Accord parfait qu'à la Mediante & à la Dominante ; la Mediante le porte sous le nom de Sixte, & la Dominante sous celui de Sixte-quarte ; ainsi lorsque dans un Ton quelconque l'on sçait distinguer la Mediante & la Dominante, l'on sçait en même-temps de quels Accords il faut se servir avec elles, quoique l'Accord parfait convienne mieux à la Dominante tonique, que celui de la Sixte-quarte ; & même celui de la Septième semble n'être affecté qu'à elle seule, sur tout lorsqu'elle précède immédiatement la Note tonique. Mais que la différence de l'Accord parfait à celui de la Septième ne vous occupe point, puisque ce dernier ne consiste que dans un Son ajouté à l'Accord parfait, que le Compositeur est libre de retrancher ; de sorte que par tout où l'Accord de la Septième doit avoir lieu, on peut n'y faire entendre que le parfait. Cependant comme il est bon de sçavoir ce que l'on fait, il ne faut rien retrancher sans le connoître, ni sans sçavoir pourquoi ; d'autant plus que cet Accord de Septième est l'origine de tous les dissonans ; la connoissance de sa progression, c'est-à-dire, de l'Accord qui doit le suivre, n'étant

pas moins nécessaire que celle de sa construction, c'est-à-dire, des Sons ou des Notes dont il est composé, puisque c'est sur sa construction & sa progression que se reglent tous les autres Accords dissonans.

Si nous avons dit que la Dominante ne portoit un Accord de Septième que lorsqu'elle précédoit la Note tonique ; cela doit s'entendre aussi des Notes qui composent l'Accord parfait de cette Note tonique, c'est-à-dire, de la Mediante & de cette Dominante même, lorsque ces deux Notes portent les Accords dérivés du parfait, qui leur sont naturels, la Dominante pouvant porter l'Accord de Sixte-quarte, après celui de la Septième, lorsque sa valeur le permet, le tout au gré du Compositeur ; & de même que les dérivés de la Note tonique ont le privilege d'être précédés comme elle, de même aussi les dérivés de la Dominante tonique ne peuvent paroître comme tels, s'ils ne précèdent pas immédiatement cette Note tonique, ou ses dérivés ; de sorte qu'il ne faut pas seulement considérer un Accord dans sa construction, ni dans sa progression naturelle, mais encore dans la différente disposition que l'on peut donner aux Notes qui le composent, en mettant au Dessus, celles qui se trouvent à la Basse ; ou dans la Basse, celles qui se trouvent au Dessus ; ce qui nous oblige de donner différens noms à un même Accord, selon la différente disposition, pour que l'on reconnoisse en même temps par ces noms, les Notes qui doivent pour-lors occuper la Basse ; ainsi après avoir reconnu que la Mediante & la Dominante, qui composent l'Accord parfait de la Note tonique, peuvent la représenter, en portant un Accord dérivé de ce parfait, lorsqu'elles se trouvent à la Basse, il faut faire la même attention sur les Notes qui composent l'Accord de la Septième, de la Dominante tonique, qui ne peuvent se trouver immédiatement avant la Note tonique ou ses dérivés, qu'elles ne portent l'Accord dérivé de celui de la Septième, affecté en pareil cas à la Dominante tonique ; par conséquent il faut se souvenir que si dans le Ton d'Ut, l'une des Notes Sol, Si, Ré ou Fa, précèdent immédiatement dans la Basse celle d'Ut ou de Mi (laissant icy celle de Sol, parce qu'elle est nôtre premier objet dans l'Accord de la Septième, Sol, Si, Ré, Fa) les trois autres doivent l'accompagner.

Remarquez que nous avons dit que la Dominante pouvoit porter l'Accord parfait aussi-bien que celui de la Septième, & que d'ailleurs l'Accord parfait subsiste toujours dans celui de la Septième ; par conséquent l'Accord de la Septième doit être précédé de même que le parfait ; ce qui nous oblige d'attribuer une Dominante à toutes les Notes qui portent des Accords de Septième ; & sçachant qu'une Dominante doit être toujours une Quinte au-dessus ou une Quarte

au-dessous de la Note qu'elle domine, il n'est pas difficile de comprendre icy que la Note *Sol* ne peut avoir pour *Dominante* que la Note *Ré*; sçachant encore qu'une Note n'est appelée *Dominante*, qu'en ce qu'elle en précède une autre, qui est une *Quarte* au-dessus, ou une *Quinte* au-dessous, elle ne peut porter pour lors que l'Accord de la *Septième*; ainsi en suivant la même disposition que celle que nous avons donnée à l'Accord de la *Septième* de la Note *Sol*, nous trouverons celui de la Note *Ré* entre ces Notes *Ré, Fa, La, Ut*; d'où nous concluons que cette Note *Ré*, ou celles qui sont comprises dans son Accord, ne pourront se rencontrer dans la *Basse* immédiatement avant la Note *Sol*, sans que leur Accord puisse être composé d'autres Notes que de celles-cy *Ré, Fa, La, Ut*; de même que les Notes *Sol, Si, Ré, Fa* doivent composer l'Accord de l'une d'elles, lorsque la Note *Ut* les suit; toute la Progression harmonique des *Dissonances* n'étant composée que d'un enchaînement de *Dominantes*, qui n'est pas difficile à comprendre dans son fondement, comme les Exemples de la *Septième* peuvent nous le prouver, mais c'est dans le rapport qu'il faut faire de ce fondement aux différentes progressions qui naissent de la liberté que nous avons de nous servir indifféremment de l'une des Notes comprises dans les Accords fondamentaux, qui sont le *Parfait* & celui de la *Septième*; c'est dans ce rapport, dis-je, que toute notre attention suffit à peine. Cependant en renfermant cette attention dans l'étendue d'une *Octave* seulement, l'on voit qu'il n'est besoin que de sçavoir la manière dont l'Accord *consonant* doit être précédé, puisque nous faisons sentir que le *Dissonant* n'est pas précédé différemment; & voicy comme il faut raisonner, sans se servir du nom des Notes, mais seulement de celui de l'Intervalle que chacune de ces Notes forme avec la *Tonique*, pour que ce raisonnement puisse servir pour tous les *Tons* en general; car lorsqu'il ne sera plus question que de sçavoir distinguer cette *Note tonique*, l'on sera bien-tôt au-dessus de toutes les difficultés.

La *Note tonique* porte toujours l'Accord *parfait*; la *Mediante* porte toujours celui de la *Sixte*, & la *Dominante* porte toujours le *Parfait*, lorsqu'elle ne précède pas immédiatement cette *Note tonique*, sinon, il faut ajouter la *Septième Fa* à son Accord *parfait Sol, Si, Ré*.

La *Seconde Note*, qui dans une progression diatonique se trouve toujours entre la *Note tonique* & la *Mediante*, ne peut porter, en ce cas, que l'Accord de la *petite Sixte, Ré, Fa, Sol, Si*.

La *Note sensible*, qui en montant précède la *Note tonique*, doit porter l'Accord de la *fausse-Quinte, Si, Ré, Fa, Sol*; mais lorsqu'en descendant elle précède une Note qui n'a point lieu dans

l'Accord de la *Note tonique*, elle est pour lors regardée comme *Mediante* de la *Dominante*; car elle en est la *Tierce*, & doit porter, en ce cas, l'Accord de *Sixte, Si, Ré, Sol* renversé du *Parfait Sol, Si, Ré*.

La *quatrième Note*, qui en montant précède la *Dominante*, doit porter un Accord pareil à celui de la *Note sensible*, lorsque celle-cy précède la *Note tonique* en montant, puisque la *Note tonique* & la *Dominante* doivent être précédées également; Ainsi, de même que la *Note sensible* a porté, en ce cas, l'Accord dérivé de la *Dominante tonique*, la *quatrième Note* portera également un Accord dérivé de celui que doit porter la Note qui domine cette *Dominante*; de sorte que si *Sol* domine *Ut*; *Ré* par la même raison, dominera *Sol*, & comme dans le *Ton d'Ut, Fa* est cette *quatrième Note* proposée, elle portera l'Accord de la *grande Sixte, Fa, La, Ut, Ré*, dérivé de celui de la *Septième, Ré, Fa, La, Ut*.

Que le nom de *grande Sixte* ne vous étonne pas, il ne diffère de celui de la *fausse-Quinte*, qu'en ce que la *Quinte* est juste d'un côté & faussée de l'autre; ce qui provient des différens genres de la *Tierce*, qui est majeure entre *Sol* & *Si*, & mineure entre *Ré* & *Fa*; car vous pouvez remarquer qu'au reste, la disposition de ces deux Accords est la même, & qu'ils se font également sur la *Tierce* de la Note fondamentale, où se fait l'Accord de la *Septième*. Nous dirons ailleurs la raison pour laquelle cette distinction se fait dans les Accords dérivés, & non pas dans les fondamentaux.

Cette *quatrième Note*, qui en descendant précède la *Mediante*, doit porter l'Accord du *Triton Fa, Sol, Si, Ré*.

La *sixième Note*, qui de côté & d'autre précède la *Dominante* & la *Mediante*, doit porter l'Accord de *petite Sixte, La, Ut, Ré, Fa* renversé, ou dérivé de celui de la *Septième de Ré* qui domine *Sol*; de même que la *seconde Note* porte un pareil Accord, en précédant la *Note tonique* ou la *Mediante*.

L'on peut confronter ce détail avec le dénombrement des Accords, dont la conformité nous donnera une idée plus distincte du tout, en remarquant que l'on peut regarder toujours la *Dominante* comme *Note tonique*, parce que ces deux Notes sont également précédées des mêmes Accords, ce qui fixe l'objet; après quoy l'on remarquera dans une progression diatonique, les Notes qui dérivent des Accords affectés à cette *Note tonique* & à la *Dominante*, & les Notes qui les suivent; parce qu'une même Note pouvant se rencontrer dans deux Accords fondamentaux différens, l'on détermine l'Accord qu'elle doit porter sur la Note qui la suit, ayant toujours égard aux trois ou quatre Notes qui composent l'Accord *Parfait* ou celui de la *Septième*, & dont la Note de la *Basse* doit être accompagnée dans les Parties supérieures.

CHAPITRE DIXIÈME.

De la Basse-Continuë.

IL ne faut point confondre la progression diatonique d'une Basse dont nous parlons à présent, avec la progression consonante, dont nous avons donné des Exemples sur l'Accord parfait & sur celui de la Septième; ces deux Accords sont les fondamentaux; pour preuve de cela, nous mettrons dans la suite au-dessous de nos Exemples cette Basse, que nous appellons *Fondamentale*, dont les Nottes ne porteront que des Accords parfaits ou de Septième, pendant que celles de la Basse ordinaire, que nous appellerons *Continuë*, portera des Accords de toute espee; le tout formant ensemble une Harmonie parfaite: Ainsi cette Basse-fondamentale servira de preuve à tous nos Ouvrages, où l'on verra que les differens Accords qui seront employez, ne proviendront que d'une progression opposée à celle de cette Basse-fondamentale, selon ce que nous venons d'expliquer, quoyque les Accords comparez à l'une ou à l'autre Basse soient toujours les mêmes dans le fond, leur difference ne provenant que de la liberté que l'on a de mettre dans la Basse l'une des Nottes, dont les Accords fondamentaux sont formez; mais toutes les Nottes de l'Accord, prises ensemble seront toujours les mêmes, & la progression qui leur sera déterminée dans les Accords fondamentaux, ne changera pas pour cela.

CHAPITRE ONZIÈME.

De la Progression de la Basse, qui détermine en même temps celle des Accords; Et comment on peut rapporter un Accord dérivé, à son fondement.

ON ne limite point la Progression des Nottes d'une Basse, qui portent des Accords consonans, telles sont la *Notte tonique*, la *Mediante* & la *Dominante*, pourvu que cette progression ne soit pas étrangere au *Ton* que l'on traite; mais comme il ne s'agit encore que d'un *Ton*, l'on ne peut se tromper, en ne se servant que des Nottes *Ut, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si*.

La progression des Nottes d'une Basse, qui portent des Accords

dissonans, est limitée; telles sont la *Dominante* lorsqu'elle porte l'Accord de la Septième, & tous ses dérivez, ou plutôt telles sont celles qui ne portent ni l'Accord parfait, ni l'un de ses dérivez; parce que si-tôt qu'une Notte porte un Accord dissonnant, il est certain qu'elle en domine une autre; & si ce *Dissonnant* n'est pas celui de la Septième, il est certain qu'il en provient; ce sera donc en le rapportant à son fondement, que l'on reconnoitra indubitablement l'Accord qui doit le suivre, quelque Notte qui se trouve dans la Basse.

Pour rapporter un Accord dissonnant à son fondement, il faut remarquer qu'il s'y trouve toujours deux Nottes ou deux nombres

qui se joignent, comme $3 \ 4 \ ; \ 5 \ 6$, &c. ce qui se rencontre également dans la Septième, en portant la Notte de la Basse à son Octave ^{Fa Sol; Ut Ré}

plus haut, ainsi $7 \ 8$; comme aussi dans la Seconde $1 \ 2$; cela étant, l'on prend la plus haute des deux Nottes, ou le plus grand des deux nombres, pour le mettre à la Basse-fondamentale, & l'on trouve que la Notte la plus basse, ou que le plus petit nombre, fait toujours la Septième de l'autre, en réduisant ainsi ces Accords dérivez à leur division fondamentale, 1. 3. 5. 7. comme il est précisément marqué dans le Dénombrement, page 202. de sorte que si la Notte *Sol* se trouve à la Basse après cette réduction, il sera certain que la Notte *Ut* devra suivre; & si cette Notte *Ut* ne se trouve point dans la Basse, il s'y trouvera certainement l'une de celles qui composent son Accord parfait ou celui de la Septième, supposé qu'on soit dans un autre Ton: Pareillement si la Notte *Ré* se trouve dans la Basse-fondamentale, la Notte *Sol* ou ses dérivez suivront, ainsi des autres; en remarquant qu'après un Accord de Septième, la Basse-fondamentale doit toujours descendre de Quinte.

Il faudroit absolument changer une Basse, dont la suite ne seroit pas conforme à celle que nous venons de luy déterminer; ce qui est néanmoins facile à observer, tant par les Accords affectez à chaque Notte d'un *Ton*, selon sa difference progression, que par la preuve que l'on peut en faire d'abord avec la Basse-fondamentale, qui ne peut porter qu'un Accord parfait ou un de Septième la Notte qui porte le dernier Accord devant toujours descendre ensuite de Quinte. Ce que nous disons d'une Basse composée, doit s'entendre aussi de la maniere dont il faut la composer; & si cette Regle souffre quelques exceptions, comme dans les *Cadences rompuës* ou *irregulieres*, &c. il ne faut pas y songer encore.

Avant que de donner un Exemple de ce que nous venons de dire, il faut se mettre dans l'esprit que l'Accord des Nottes, qu'une progression naturelle conduit à celle qui doivent porter un Accord par-

fait, se rapporte toujours à celui qui suit, & non pas à celui qui précède, & que cette progression se fait ordinairement de la Note tonique à la Dominante, ou de celle-cy à l'autre, prenant toujours la dominante pour Note tonique, comme nous l'avons dit plusieurs fois; de sorte que dans une progression diatonique, sachant les Accords qui vous conduisent à l'une de ces Notes, vous savez ceux qui vous conduisent à l'autre; De-là vient que nous donnons pour Règle generale.

1°. Que toute Note qui précède en montant d'un Ton, ou d'un semi-Ton, celle où se fait l'Accord parfait, doit porter l'Accord de la grande Sixte ou de la fausse-Quinte.

E X E M P L E.

Grande Sixte.	Accord parfait.	Fausse Quinte.	Accord parfait.

Remarquez que la difference de ces deux Accords ne consiste que dans la Basse; car que l'on monte d'un Ton ou d'un semi-Ton sur la Note qui porte l'Accord parfait, l'Accord des Parties superieures est toujours le même, le Compositeur étant libre de faire proceder la Basse, par ce Ton, ou par ce semi-Ton, quand il seroit même dans un Ton où le semi-Ton ne conviendroit pas; en ce que la Dominante pouvant être prise pour Note tonique, on peut la prévenir de tous les Sons qui précèdent naturellement une Note tonique, en ajoutant, comme l'on voit, un Dieze à la quatrième Note, laquelle devient pour lors Note sensible; & c'est par cette progression du Ton ou du semi-Ton en montant sur la Note, qui doit porter l'Accord parfait, que l'on distingue une Dominante d'une Note tonique. La Basse monte toujours d'un Ton sur la Dominante, & d'un semi-Ton sur la Note tonique; & supposé que par cette progression du semi-Ton, l'on donne à une Dominante tous les attributs d'une Note tonique, l'on peut néanmoins

moins continuer après cette Dominante, qui nous paroît, en ce cas, Note tonique, le Ton par où l'on a commencé; parce qu'après un Accord parfait, l'on est libre de passer où l'on veut.

2°. Toute Note qui précède en descendant celles où se fait l'Accord parfait, doit porter un Accord de petite Sixte.

E X E M P L E.

Seconde Note.	Note tonique.	Sixième Note.	Dominante.

Les Guidons signifient que l'on peut faire passer la Basse sur la Mediate de chacune de ces Notes qui portent un Accord parfait, sans changer le fond des Accords; ainsi ces Mediantes portent l'Accord de Sixte en pareil cas.

L'on ne peut faire icy la difference d'une seconde Note, ni d'une Note tonique ^{à une sixième Note,} ni à une Dominante, parce que l'Accord parfait que portent la Tonique & la Dominante, veut être précédé de même, & ne nous permet pas de les distinguer alors dans le Ton majeur; car dans le Ton mineur, la sixième Note qui descend sur la Dominante n'est qu'un semi-Ton plus haut, au lieu que la seconde Note est toujours un Ton au-dessus de la Tonique: De plus, la Dominante porte toujours la Tierce majeure, au lieu que la Tonique doit avoir la Tierce mineure dans le Ton majeur; mais si l'on ne peut distinguer une Dominante dans le Ton majeur, cela ne doit pas embarrasser, parce qu'il n'y a qu'à la traiter, en ce cas, comme Tonique, en conformant à son Ton les Accords des Notes qui la précèdent, & il est facile de juger par la suite si elle est véritablement Tonique ou Dominante.

E X E M P L E.

La progression de la premiere Note à la Note (A) ne nous perd Dd

Exemple général de l'Octave, tant en montant qu'en descendant.

BASSE-CONTINUE.

BASSE-FONDAIMENTALE.

Comme la Basse-fondamentale n'est mise au-dessous des autres Parties, que pour prouver que toute leur Harmonie est renfermée dans l'Accord parfait & dans celui de la Septième, sans s'écarter de la progression naturelle à cette Basse, il ne faut point examiner si les Regles sont observées dans la rigueur entre les Parties & cette Basse-fondamentale, mais seulement si l'on y trouve d'autres Accords que ceux qui sont chiffrés sur chaque Basse; car la suite des Sons ne se rapporte qu'à la Basse-Continue, puisqu'il s'agit à présent d'une progression diatonique dans la Basse.

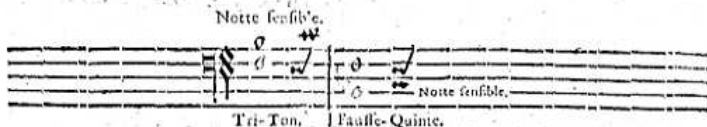
1°. Après avoir remarqué dans la Basse-Continue la même suite d'Accords qui se trouvent d'J à L, & de B à M, en montant à la Dominante ou à la Note tonique, avec celle qui se trouve d'N à K, & d'O à U, en descendant sur la Dominante ou sur la Note tonique; Vous devez juger de-là que tout se rapporte à l'une de ces deux Notes, qui sont les seules qui puissent porter naturellement l'Accord parfait dans un Ton quelconque, en se souvenant que les

Notes qui se trouvent une Tierce au-dessus, sont regardées comme leur Mediante, lorsque la Basse descend de celles-cy aux premières, quoique la Mediante tonique soit toujours telle, quelque route qu'elle tienne: Puis vous dites, cet Accord parfait ne peut être précédé d'un Dissonant, sinon; de celui qui le domine; ainsi vous voyez que les Accords de *petite* & de *grande Sixte*; de *fausse-Quinte* & de *Tri-Ton*, ne sont autres que ceux de la Septième des Notes situées dans la Basse-fondamentale qui dominent naturellement celles qui les suivent. La *petite Sixte* de la *seconde Note*; La *fausse-Quinte* de la *sensible*, & le *Tri-Ton* de la *quatrième Note* dérivent de l'Accord de la Septième de la *Dominante tonique D*, après laquelle suit immédiatement la *Note tonique*; La *grande Sixte* de la *quatrième Note*, avec la *petite Sixte* de la *sixième Note*, dérivent encore de l'Accord de la Septième de la *seconde Note A & C*, qui domine, en ce cas, la *Dominante tonique*, dont elle est suivie immédiatement après; & l'Accord de Sixte que porte la *Mediante*, la *sixième Note*, & la *sensible* ne leur est approprié, comme l'on voit, que parce que ces Notes se trouvent une Tierce au-dessus ou au-dessous de la *Tonique* & de la *Dominante*, où la progression de la Basse nous conduit immédiatement après.

2°. Il semble que la *sixième Note B* devroit porter l'Accord de la *petite Sixte*, conformément à celui de la Septième que porte la *Note B* qui est dans la Basse-fondamentale; mais nous en retranchons l'un des Sons qui fait la dissonance, pour plusieurs raisons: La première, parce que cela est indifférent; La seconde, parce que la Note qui suit dans la Basse étant la *sensible*, & formant par conséquent la *dissonance majeure* (comme nous le verrons dans la suite) toute dissonance n'aimant point à être doublée, l'on ne pourroit donner l'Accord de la *petite Sixte* à la *sixième Note* en pareil cas, sans faire descendre la Tierce de cette *sixième Note* sur la même *dissonance majeure*; & la dernière raison est, que nôtre règle de faire l'Accord de la Sixte sur toutes les Notes qui précèdent celles qui se trouvent une Tierce plus haut ou plus bas, portant l'Accord parfait, y subsiste toujours.

3°. Si la *quatrième Note R*, ne se trouvoit point dans la Basse-Continue, & qu'il y eût en sa place la *seconde Note A* ou *C*, ou la *sixième Note T*, immédiatement avant la *Dominante L* ou *K*, il faudroit ajouter un Dieze à cette *quatrième Note*, comme nous l'avons fait à *S*; parce que toute Note où se fait l'Accord parfait aime à être précédée de la *Note sensible*, à l'exception des *Tons mineurs*, où la *sixième Note* ne descend jamais que d'un semi-Ton sur la *Dominante*, & où la *Note sensible* de cette *Dominante* ne peut être pour lors entenduë, quelque Note qui précède cette Dominante dans

EXEMPLE.



Nous venons de voir la même chose dans l'Exemple de la Cadence parfaite ; de sorte que quelque partie de cette Cadence que l'on prenne pour Basse, les autres devant en former l'Accord, l'un de ces deux Intervalles s'y rencontrera toujours, parce que leur différence ne provient que de la différente situation des deux Nottes qui composent l'un & l'autre Intervale.

Les Guidons \sharp mis à la suite de ces Intervalles, font voir leur progression naturelle, comme elle est marquée par les Nottes de l'Exemple de la Cadence parfaite, d'où nous devons tirer une Règle certaine pour la progression de toutes les *Dissonances* ; ce qu'on appelle *Sauver*.

De même que nous distinguons la Tierce en majeure & en mineure, de même aussi distinguons-nous toutes les dissonances en majeure & en mineure.

Toutes les *Dissonances majeures*, sont celles qui sont formées de la *Notte sensible* ; & de même que celle-cy doit monter naturellement d'un semi-Ton sur la *Notte tonique*, comme on vient de le voir dans les Exemples, toutes les *Dissonances majeures* doivent en faire autant.

Pour reconnoître une *Dissonance majeure*, si l'on sçait le *Ton* dans lequel on est, on remarquera que toutes les fois que la *Notte* qui est un semi-Ton au-dessous de la *Tonique* se rencontrera dans un Accord dissonant, elle sera elle-même cette *Dissonance majeure* ; sinon, en rapportant un Accord à son fondement, on trouvera qu'elle sera toujours formée de la Tierce majeure d'une Dominante tonique, portant un Accord de Septième : Ainsi la Tierce majeure d'une Dominante tonique, qui porte un Accord de Septième, peut être regardée comme *Dissonance majeure* ; par conséquent la *Notte sensible* sur laquelle on fait toujours l'Accord de la *fausse-Quinte*, la *Sixte majeure* de la *seconde Notte du Ton* & le *Tri-Ton* de la *quatrième Notte du Ton*, sont aussi ces *Dissonances majeures*.

Toutes les *Dissonances mineures* sont celles qui sont formées de la *Notte* qui fait la Septième contre la Basse-fondamentale ; Et ces

Dissonances doivent être sauvées en descendant diatoniquement, telles sont la *Septième* & la *fausse-Quinte*.

Lorsque vous ne trouverez point de *Dissonance majeure* dans un Accord dissonant, il est certain que la seule *Dissonance mineure* y aura lieu ; mais celle-cy se rencontre toujours avec la majeure ; ce qui ne détruit point la progression qui leur est déterminée.

C'est ainsi que l'on est instruit tout d'un coup des différentes manières de sauver les *Dissonances*, qui ne consistent pas dans leur différente progression, mais seulement dans celle de la Basse, où il est permis de passer sur chacune des Nottes de l'Accord qui doit être entendu naturellement ; ce qui se connoît toujours en rapportant tous les Accords à leur fondement.

CHAPITRE QUINZIÈME.

De la Onzième dite Quarte.

LA Cadence parfaite est ordinairement précédée d'un Accord dissonant, qu'on a appelé jusqu'à présent *Quarte**, mais que l'on devoit plutôt appeler *Onzième* : cet Accord ne diffère dans cette occasion du Parfait, qu'en ce qu'on y fait entendre la *Quarte* au lieu de la Tierce ; aussi ne se fait-il que sur les Nottes qui doivent porter naturellement un Accord parfait ou de Septième, de l'un desquels il est toujours suivi sur la même *Notte* où il a été entendu ; la dissonance que la *Quarte* y forme étant sauvée par ce moyen, en descendant diatoniquement sur la Tierce dont elle a occupé la place ; ainsi elle doit être admise au nombre des *Dissonances mineures*, étant formée, comme les autres, de la Septième du Son fondamental ; mais nous n'en donnerons l'explication que lorsque nous parlerons des *Dissonances par supposition*. Voicy seulement un Exemple de toutes les manières dont elle se prépare & dont elle se sauve.

* Voyez le Second Livre, Chap. XI.



TRAITE' DE L'HARMONIE,
EXEMPLE.

La Sixte
ou
la Quatri
préparée.

par la 3. par la 4. par la 7.

BASSE.

La *Onzième*, que nous chiffons cependant d'un 4. pour suivre l'habitude, se *prépare*, comme l'on voit, de toutes les Consonances, & même encore de la *fausse-Quinte* & de la *septième*; ce que l'on peut remarquer à toutes les deux Notes qui sont liées par un demi cercle étant toujours *préparée* dans le dernier Temps de la Mesure, & entenduë dans le premier Temps suivant.

Il faut bien s'attacher dans le *Ton d'Ut* à connoître toutes ces différentes *préparations*, qui ne proviennent que des différentes progressions de la Basse; parce que c'est la même chose dans tous les Tons. Ce n'est pas trop icy le lieu de parler de cette Dissonance;

Mais comme l'on ne fait guères de *Cadence parfaite* qu'elle ne les précède immédiatement, plusieurs Auteurs ne l'en ayant pas même séparée, nous avons cru bien faire, en les imitant, dans cette occasion.

CHAPITRE SEIZIEME.

De la Cadence irreguliere.

LA *Cadence irreguliere* * se fait ordinairement sur une *Dominante*, précédée de la *Note tonique*, au lieu que la *Parfaite* se fait sur une *Note tonique* précédée de la *Dominante*, cette dernière *Cadence* se faisant en descendant de *Quinte*, & l'*irreguliere* en montant de *Quinte*; de sorte que celle-cy peut se faire encore sur la *Note tonique*, précédée de la *quatrième Note*, puisque descendre de *Quarte* ou monter de *Quinte*, c'est la même chose. Les deux *Notes* qui terminent cette *Cadence*, doivent porter naturellement l'*Accord parfait*, mais en ajoutant la *Sixte* à l'*Accord parfait* de la première, la conclusion se fait mieux sentir, & l'on en tire même une suite d'*Harmonie* & de *Melodie* fort agréable.

Cette *Sixte* ajoutée à l'*Accord parfait*, forme l'*Accord de la grande Sixte*, que porte naturellement la *quatrième Note*, lorsqu'elle précède immédiatement la *Dominante tonique*; ainsi en passant de la *quatrième Note* à la *Tonique* par les mêmes *Accords* que cette *quatrième Note* doit porter en montant sur la *Dominante*, & que la *Tonique* doit porter naturellement, cela forme une *Cadence irreguliere*; de même qu'en passant de la *Note tonique* à la *Dominante*, en ajoutant une *Sixte* à l'*Accord parfait* de la première.

* Voyez le Second Livre, Chap. VII.

EXEMPLE.

(A) (B)

BASSE.

(A) Cadence irreguliere de la Note tonique à la Dominante.

(B) Cadence irreguliere de la quatrième Note à la Tonique.

Il se trouve icy une Dissonance entre la *Quinte* & la *Sixte* ajoutée.

tée, laquelle Dissonance est formée par conséquent de la Sixte; de sorte que cette Sixte ne pouvant descendre sur cette Quinte, elle monte d'obligation sur la Tierce. Voyez l'Exemple précédent, où l'on apperçoit cette progression par cette marque/mise entre la Sixte de la première Note, & la Tierce de l'autre.

Cette Sixte ajoutée à l'Accord parfait, nous fournit par renversement une manière aisée de faire entendre à quatre ou à cinq Parties, plusieurs Notes consécutives d'une Basse, avec laquelle une des Parties procède toujours par Sixte, sans commettre aucune faute contre les Regles, en tirant sa preuve de la Basse-fondamentale.

EXEMPLE.

Partie qui fait toujours la 6.

BASSE-FONDAMENTALE.

D. G. C. D. H. G.

(A) (B) Cadences irregulieres où la Sixte est ajoutée à l'Accord parfait de la Note (A)

Ces six Parties pourroient être entendues ensemble, à l'exception de l'endroit où la Basse-fondamentale monte d'une Seconde, sur la Note qui porte une Septième J, & où il faudroit changer une Partie qui fait deux Quintes de suite avec cette Basse; mais que l'on remarque seulement ces deux Parties, qui procedent toujours par Sixte, tant en montant qu'en descendant, avec lesquelles la Sixte ajoutée à l'Accord parfait, nous donne un moyen facile de faire entendre trois autres Parties, quoique toute cette progression ne soit composée que de trois Accords differens.

L'on trouvera d'abord à C, l'Accord parfait de la Note tonique, qui fait celui de la Sixte sur sa Mediante, & à D, celui de la Sixte-Quarte sur sa Dominante. L'on trouvera ensuite à F, l'Accord de la Septième de la Dominante tonique, qui fait celui de la petite Sixte de la seconde Note, & à G, celui du Tri-Ton de la quatrième Note.

Pour conclusion, l'on trouvera à H, l'Accord parfait de la quatrième Note, auquel on ajoute la Sixte, qui fait celui de la petite Sixte de la Sixième Note L; mais ce même Accord n'étant pas toujours affecté à une Cadence irreguliere, provient pour lors de celui de la Septième de la seconde Note J, où l'on voit qu'il suit sa progression naturelle.

Avant que l'on eût la connoissance de ces petites & grandes Sixtes, qui brillent dans cette suite d'Harmonie, il étoit presque impossible de bien ajouter deux Parties avec ces Sixtes, au lieu que nous y en ajoutons trois facilement, & que même la Basse-fondamentale peut y être jointe. Remarquez donc bien ce renversement d'Harmonie, qui ne consiste qu'à mettre à la Basse telle Note que l'on veut, pourvu qu'elle soit comprise dans l'Accord fondamentale qui doit être entendu, pendant que l'on met au-dessus d'elle les autres Notes dont l'Accord est composé, en conformant toujours son Harmonie à l'une des deux Cadences, dont nous venons de parler, ou à la progression naturelle de la Basse-fondamentale, que l'on trouve dans les premiers Exemples de ce Livre; car si la progression d'une Basse n'est point limitée après un Accord consonant, néanmoins l'Accord qui doit être entendu après le Consonant, est limité par les différentes progressions de cette Basse; & supposé que l'on n'ait pas la facilité de rapporter une certaine progression de la Basse à son fondement, il n'y a qu'à remarquer le lieu qu'occupent les Notes dans le Ton où l'on est; ainsi ne s'agissant à présent que de celui d'Ut, & sachant que telles & telles Notes doivent porter un tel Accord, selon leur différente progression, on ne peut jamais manquer, en donnant à ces Notes l'Accord qui leur convient

en pareil cas ; & l'expérience s'augmentant par la pratique , l'on devient l'arbitre du choix que l'on peut faire de deux differens Accords, qui peuvent être entendus sur une même Note, comme on peut le remarquer dans l'Exemple précédent, où l'on a le choix de faire entendre sur la quatrième Note l'Accord du *Tri-Ton*, au lieu de celui de la *grande Sixte*, ou celui-cy au lieu de l'autre, & même l'un après l'autre, en mettant toujours celui de la *grande Sixte* le premier ; le tout lorsque cette quatrième Note va tomber sur la *Mediante* ou sur la *Note tonique*, ayant séparé les Mesures ou cela se rencontre par des demi cercles au-dessus & au-dessous des Parties, ainsi, $\overline{H C} ; \overline{G C} ; \overline{H G}$.

Au reste, lorsque la progression d'une Basse est conforme à la fondamentale, il faut donner des Accords fondamentaux à chaque Note de cette progression, excepté lorsque l'on passe de la *sixième Note* à la *Mediante*, où l'Harmonie renversée de la *Cadence irreguliere* convient à merveille.

E X E M P L E.

Je donne l'Accord de la Septième à la seconde Note A, parce que la progression d'A à B est fondamentale.

Je donne l'Accord de la Septième à B, parce que la Septième y est préparée par la Tierce mineure de la Note A ; de sorte qu'il faut rester sur cette Tierce mineure plutôt que de la faire monter sur l'Octave, ce qui est absolument défendu, excepté qu'elle ne se trouve doublée dans une Composition à plus de trois Parties, où pour lors l'une peut monter pendant que la Règle s'observe dans l'autre qui tient ferme. La *Note sensible* se faisant entendre à B, je ne puis me dispenser de la faire monter sur la *Note tonique*, dont l'Accord parfait doit être entendu ; mais cette *Note tonique* ne se présentant point dans ma Basse, & ne s'y trouvant à présent que la *Dominante*,

Dominante, je suis obligé d'y représenter cet Accord parfait par celui de Sixte-quarte que je donne à cette *Dominante* à C.

J'aurois pu donner l'Accord de la *grande Sixte*, de même que celui du *Tri-Ton* à la quatrième Note D, qui descend sur la *Mediante*.

Je ne puis me dispenser de donner l'Accord de Sixte à la *Mediante* F, parce que la Dissonance qui a eu lieu auparavant, ne peut être sauvée que par cet Accord, quoique la progression de cette *Mediante* à la *sixième Note* G, soit fondamentale ; mais la Dissonance qui veut être absolument sauvée, est, en ce cas, nôtre premier objet.

Cadence irreguliere renversée entre les Notes H J. Voyez la Basse fondamentale au-dessous.

La Note L, doit porter l'Accord de la *grande Sixte*, qui est le même que celui de la Septième que porte la Note M, qui se trouve une Tierce au-dessous, selon ce que nous en avons dit cy-devant au Chapitre XII.

La Note M, porte l'Accord de la *Septième* pour la même raison que la Note A.

La *Onzième préparée* par M, N, cette *Onzième* préparant la *Cadence parfaite* qui suit.

CHAPITRE DIX-SEPTIÈME.

Des différentes progressions d'une Basse qui ont rapport ensemble, & dont l'Harmonie ne change point dans les Parties supérieures.

Comme la *Note tonique*, la *Mediante* & la *Dominante*, peuvent porter chacune un Accord composé des mêmes Sons, l'on doit se mettre dans l'esprit, que par tout où la progression naturelle d'une Basse conduit à la principale de ces Notes qui est la *tonique*, on peut luy subroger l'une des deux autres. Si pareillement la progression conduit à la *Mediante*, on peut luy subroger la *Note tonique* ; l'on peut par la même raison subroger à la *Dominante* la Tierce, la Quinte & la Septième, lorsqu'elle doit porter l'Accord de *Septième* ; ou la Tierce & la Quinte, lorsqu'elle ne doit porter que l'Accord parfait.

Voyez l'Exemple suivant.



E X E M P L E.

Chute sur la Note tonique. Ou sur la Mediate. Ou sur la Dominante. Sur la Note Tonique.

Ou sur la Mediate. Sur la Mediate. Ou sur la Note Tonique.

Les quatre dernieres chûtes & les quatre suivantes, ne conviennent point à la *Dominante*, parce qu'elle passeroit, en ce cas, pour *Note tonique*.

E X E M P L E.

La Note tonique précédée de la Dominante, A. ou de la Quatrième Note, B. ou de la Note sensible, C. ou de la seconde Note, D.

Quoique dans les Exemples nous ayons commencé par la *Note tonique*, on auroit pu commencer également par la *Mediate* ou par la *Dominante*; Voyez les *Guidons*.

Nous ne prétendons pas parler du commencement d'une Piece où la *Note tonique* doit être toujours à la tête, bien que l'on puisse transgresser cette Regle par rapport aux *Fugues*, &c. mais nous n'y sommes pas encore.

Lorsque la *seconde Note* précède immédiatement la *Dominante tonique*, elle la domine pour lors, & doit porter, en ce cas, l'Accord de la *Septième*; ainsi la *Tierce* & la *Quinte* peuvent luy être subrogées, mais rarement la *Septième*; parce que c'est la *Note tonique*, qui ne peut paroître comme telle, quant à présent, qu'avec l'Accord parfait.

E X E M P L E.

La Dominante tonique précédée de la seconde Note qui la domine pour lors, F. ou de la quatrième Note G 3 de la seconde Note. F. ou de la sixième Note H 5. de la seconde Note. F.

L'on peut mettre à présent toutes ces Notes à la place les unes des autres, pourvu que la suite de l'Harmonie n'en soit point altérée, n'y ayant pour la connoître, qu'à la rapporter à son fondement.

Voyez l'Exemple suivant.



* le chiffre 3, placé après G, signifie que la note G fait la tierce de la 2^e note F et le chiffre 5, placé après H, dans l'exemple suivant signifie que la note H fait la quinte de la 2^e note F.



La seconde Note qui domine ici la Dominante tonique, & qui sert de Basse fondamentale aux autres.

La seconde Note A, qui tient lieu de Dominante tonique.

La quatrième Note B, qui tient lieu de la seconde Note, pendant que cette seconde Note C, tient lieu de Dominante tonique.

La quatrième Note D, qui tient lieu de seconde Note, & à E, de Dominante tonique.



La Note sensible G, qui après la quatrième Note tient lieu de la Dominante tonique.

La même chose dans une différente progression.

La sixième Note H, qui tient lieu de la seconde Note, lorsque celle-cy domine la Dominante tonique, cette Dominante tonique étant encore représentée par la 3^e qui est la Note sensible G.

L'Accord de Sixte-quarte convient souvent mieux que le parfait à la Dominante dans une progression diatonique, & sur tout lorsqu'elle se trouve dans un *Temps faux* de la Mesure.

Voilà en peu de mots toutes les différentes progressions d'une Basse, qui peuvent se pratiquer dans l'Harmonie la plus naturelle, en y comprenant ce que nous avons dit depuis le commencement de ce Livre; car à l'égard de quelques autres Dissonances, dont nous n'avons pas encore parlé, leur progression est limitée de tous côtés; de sorte que l'on n'aura pas de peine à en connoître l'usage, si-tôt qu'on possèdera parfaitement tout ce qui a été dit jusqu'à présent.

CHAPITRE DIX-HUITIEME.

De la maniere de préparer les Dissonances.

Quand nous avons expliqué la maniere de préparer & de sauver la Septième, nous avons prétendu parler en même-temps de toutes les Dissonances, puisqu'elle en est l'origine. Il est vrai, que comme nous les avons distinguées en *majeures* & en *mineures*, il n'y a que les *mineures* qui doivent se conformer en tout à la Septième; car les *majeures* proviennent de la *Note sensible*, qui fait néanmoins partie de l'Accord de la Septième. Or si la *Note sensible* ne veut pas être préparée, il faut conclure de-là, que toutes les *Dissonances majeures*, (Voyez le Livre Second, Chap. XIII.) n'exigent pas non plus cette précaution; mais si la Septième doit être préparée par une Consonance quelconque, nous devons en dire autant de toutes les *Dissonances mineures*; ainsi lorsqu'on ne s'écarte point du *Ton* que l'on traite, l'on peut sans difficulté faire entendre une Dissonance, dont la Note qui la forme aura fait Consonance dans l'Accord précédent; cela pourra se faire aussi en passant d'un *Ton* à un autre, lorsqu'on sçaura comment il faut s'y prendre pour rendre leur enchaînement agréable. Si l'on se souvient encore de ce que nous avons dit, qu'une même Note pouvoit servir à plusieurs Dissonances consecutives, lorsque les Accords où elle se rencontre ne sont qu'un même Accord dans le fond, & que la *onzième* pouvoit être préparée par la *Septième* ou par la *fausse-Quinte*, qui sont néanmoins des dissonances; cela doit nous faire comprendre qu'une même Note, qui aura formé une dissonance, pourra en former une autre dans un Accord qui nous paroitra, en quelque façon, différent, pourvû que l'on ne change pas de *Ton* en pareil cas.

Si nous avons dit que la Septième ne pouvoit être préparée que de la Tierce, de la Quinte & de l'Octave, cela ne doit s'entendre que conformément à la progression fondamentale de la Basse, dont la plus naturelle est de descendre de Tierce, de Quinte ou de Septième; en se souvenant que monter de Seconde ou descendre de Septième c'est la même chose, ainsi des autres Intervalles qui ont le même rapport; & que de ces Intervalles qui ont le même rapport, il faut choisir ordinairement le plus petit pour la progression de la Basse, où il vaut mieux monter d'une Seconde, que de descendre d'une Septième, ainsi du reste; mais si l'on s'attache au renversement des Accords, (pouvant faire entendre indifferemment dans nos Bas-

ses l'une des Notes d'un Accord fondamental, sur laquelle Note cet Accord fondamental changera de nom, par rapport aux différens Intervalles, que les Sons dont il est composé formeront avec la Note qui occupera pour lors la Basse; l'on trouvera icy qu'au lieu de la Tierce ou de la Quinte, la Sixte ou la Quarte *prepareront* la Septième; là on trouvera que cette Tierce, cette Quarte, cette Quinte, cette Sixte, ou l'Octave même, *prepareront une fausse-Quinte*, parce que l'Accord de la Septième est représenté dans celui de la fausse-Quinte, aussi-bien que dans tout autre Accord dissonant; de sorte que de quelque Consonance que l'on prepare une Dissonance, l'on ne peut se tromper, pourvu que l'on ne s'efforce pas à éviter le naturel; Par exemple, si au lieu de mettre la Note tonique à la Basse, je luy subroge la *Mediante* ou la *Dominante* portant chacune l'Accord dérivé du parfait de cette Note tonique, & que je veuille faire entendre une Septième préparée par l'Octave, par la Quinte ou par la Tierce de cette Note tonique; cette Octave deviendra Sixte sur la *Mediante*, & Quarte sur la *Dominante*; ainsi de la Quinte & de la Tierce à proportion; si-bien que par ce rapport nôtre premiere Regle à l'égard des Septièmes est generale pour toutes les *Dissonances mineures*; pareillement encore si après l'Accord parfait d'une Note tonique sur elle, sur sa *Mediante*, ou sur sa *Dominante*, au lieu de faire entendre la Septième, (que l'une des Consonances de cet Accord parfait doit preparer,) je fais entendre une fausse-Quinte, un *Tri-Ton*, une grande ou petite Sixte, &c. cela proviendra de ce que j'aurai subrogé dans la Basse une des Notes de cet Accord de Septièmes à la place de celle qui en est la fondamentale.

E X E M P L E.

BASSE-CONTINUE.

BASSE-FONDALE.

Suite de l'Exemple précédent.

BASSE-CONTINUE.

BASSE-FONDALE.

1°. A, la Septième préparée par l'Octave selon l'Harmonie fondamentale. D, *Mediante* sur laquelle l'Octave de la Basse-fondamentale devient Sixte. F, *Dominante* sur laquelle l'Octave de la Basse-fondamentale devient Quarte.

Ainsi la Septième se trouve par ce moyen préparée de l'Octave, de la Sixte & de la Quarte. G, dans l'Accord de la grande Sixte, la Quinte qui représente la Septième est préparée de l'Octave, & les *Guidons* qui sont sur la *Mediante* & sur la *Dominante*, font voir que cette Quinte peut être également préparée par la Sixte & par la Quarte de ces deux Notes, ainsi des autres endroits où se trouvent les *Guidons*.

H, dans l'Accord de la petite Sixte, la Tierce qui représente la Septième, est préparée par l'Octave, par la Sixte & par la Quarte. J, la *Seconde*, qui est préparée dans la Basse, est précédée de la Tierce dans le Dessus.

2°. B, la Septième préparée par la Quinte selon l'Harmonie fondamentale.

L, dans l'Accord de la grande Sixte, la Quinte qui représente la Septième, est préparée par la Quinte, par la Tierce & par l'Octave.

M, dans l'Accord de la petite Sixte, la Tierce qui représente la Septième, est préparée par la Quinte, par la Tierce & par l'Octave.

N, la *Seconde* préparée par l'Octave ou par la Quarte, marquée d'un *Guidon*.

3°. C, la Septième préparée par la Tierce selon l'Harmonie fondamentale.

tant, puisqu'il commence par la *Mediante*, qui nous représente la *Notte tonique*; mais l'Exemple B, nous prouve que la Septième ne peut être *préparée*, lorsque la Basse-fondamentale monte d'une Tierce, puisque la même *Notte* qui fait la Septième avec la seconde *Notte* de la Basse, ne peut faire consonance avec la première.

L'on pourroit donner une Tierce majeure à la seconde *Notte* de l'Exemple B, où par conséquent le Ton changeroit; & cela se pratique très-souvent, sur tout dans une Harmonie renversée, comme on le voit icy.

E X E M P L E.

Cette Partie peut passer sur la Note ou sur le Guidon.

Chaque Partie peut se servir réciproquement de Dessus ou de Basse; & l'on y voit comment la *fausse-Quinte*, le *Tri-Ton* & la *Septième* peuvent ne pas être préparées.

A l'égard d'une progression de Septième en montant, ou de Seconde en descendant, dans laquelle la Septième ne peut être *préparée*, l'on peut voir ce que nous en disons au Second Livre, Chapitre XIII.

Remarquez que ce n'est qu'après un Accord consonant que la Dissonance peut n'être pas *préparée*; car après l'Accord dissonant, elle doit être absolument, selon les Regles précédentes.

Il faut prendre garde que nous ne prétendons point confondre la *Notte sensible* dans les différentes Dissonances *préparées* ou non *préparées*; parce qu'il ne s'agit icy que des *Dissonances mineures*, la majeure qui provient de cette *Notte sensible* n'ayant aucune part dans ces dernières Regles; & c'est en sa faveur même, que la *Dissonance mineure* se fait entendre souvent sans être *préparée*, comme dans une progression de la Basse-fondamentale en montant de Tierce ou de Quinte, pour descendre ensuite de Quinte, la *Cadence parfaite* qui se forme de cette dernière progression en descendant, ne pouvant avoir lieu, sans que la *Notte sensible* n'ait été entendue dans l'Accord de la première *Notte* qui descend de Quinte; de sorte que nous avons de belles conséquences à tirer de-là, dont nous ne parlerons qu'après avoir expliqué la manière de passer d'un Ton à un autre.

CHAPITRE VINGTIEME.

Dénombrement exact des différentes Progressions de la Basse, selon les différentes Dissonances qu'on y employe.

C'est toujours de notre Basse-fondamentale & de notre Accord fondamental de la Septième, que nous devons tirer les Regles qui regardent les Dissonances; aussi nous allons voir que le seul Accord de Septième regne dans tous les differens Accords dissonans que l'on peut employer. C'est la différente progression de la Basse, formée de celle des Sons compris dans cet Accord de Septième, qui nous oblige à donner aux Accords un nom conforme aux Intervalles, que les Parties supérieures forment pour lors avec cette Basse.

Nous n'amplifions icy notre première Regle de Septième, qu'en donnant l'Accord de la septième à chaque *Notte* d'un Ton, lorsque la Basse procedé par des Intervalles de Quinte en montant, ou de Quarte en descendant.

L'on peut préparer la première Septième par telle Consonance que l'on veut, ou ne la point préparer, selon ce que nous venons de dire sur ce sujet, dans les Chap. précédens; mais on est obligé icy de se conformer ensuite à la Regle, qui veut qu'elle soit toujours *préparée* & *suivée* de la Tierce.

Voyez l'Exemple suivant.



3°. Pour entendre l'effet de toutes ces Parties ensemble, il faut en retrancher la cinquième & la sixième Basse ; & lorsque l'on veut entendre celles-cy, il faut retrancher les quatre superieures, ou du moins la première & la troisième, quoiqu'il s'y rencontre à tout moment des Unissons, ou des Octaves, qui ne font pas un bel effet.

4°. Si l'on prend à part les quatre premières Basses, l'on trouvera que les trois superieures contiennent tous les Sons, dont les Accords chiffrez sur la quatrième sont composez ; pareillement si l'on prend l'une des autres pour Basse, en la transposant une Octave plus bas, pour qu'elle se trouve au-dessous des autres, ou bien en transposant celles-cy une Octave plus haut, l'on trouvera toujours les Accords chiffrez sur l'une de ces Basses, contenus dans les autres. Si l'on veut prendre ensuite la cinquième Basse pour Basse, il ne faudra faire entendre au-dessus que la seconde, la troisième & la quatrième, parce que la première a trop de rapport avec elle ; & si l'on prend la sixième pour Basse, il ne faudra faire entendre au-dessus que la première ; la seconde & la quatrième ; en changeant seulement une Note, qui dans la première Mesure fait entendre deux Octaves consecutives.

C'est ainsi que l'on peut s'instruire dans un seul Exemple de la différente Construction de tous les Accords dissonans, de la Progression des Dissonances & de la Difference de ces Accords, par rapport à la différente progression de la Basse ; le tout ne consistant, comme l'on voit, que dans un Renversement.

5°. La cinquième & la sixième Basse font un bel effet, étant prises separément ; & l'on peut même les faire syncoper,



Il est assez difficile d'ajouter deux autres Parties à celles-cy, parce que le renversement y introduit une certaine supposition, qui demande une grande connoissance de l'Harmonie ; de sorte qu'il ne faut les pratiquer à présent que comme elles sont écrites, c'est-à-dire, à deux Parties seulement.

Quand

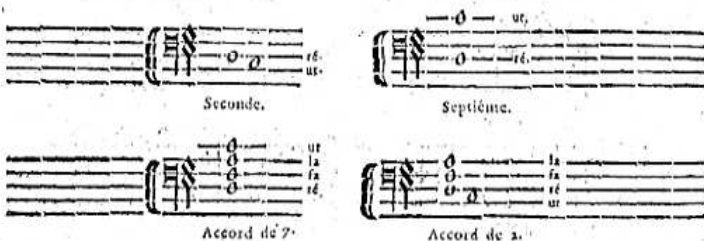
Quand on fait servir une Partie de Basse, elle doit commencer & finir par la Note tonique, & l'on doit faire en sorte que cette Note tonique soit précédée de la Dominante en finissant, n'y ayant à faire dans les autres Parties, qu'un tres-petit changement que l'on peut conformer à leur progression, lorsqu'on les entend au-dessus de la Basse-fondamentale.

CHAPITRE VINGT-UNIÈME.

De l'Accord de la Seconde.

LA Seconde est un Intervale renversé de celui de la Septième, & pareillement l'Accord de la Seconde est renversé de celui de la Septième.

EXEMPLE.



Ce renversement en cause un pareil, lorsqu'il s'agit de preparer & de sauver ces Dissonances.

Si toutes les Dissonances mineures doivent être preparées & sauvées dans le Dessus ; la Seconde au contraire, qui fait entendre la Dissonance mineure dans la Basse, doit être preparée & sauvée dans cette Basse, selon la progression déterminée à la Dissonance mineure ; ainsi l'on doit faire entendre dans le second Temps de la Basse, la Note sur laquelle on veut faire une Seconde dans le premier Temps de la Mesure suivante, & cette Note doit descendre ensuite ; de sorte que tant que l'on fera proceder la Basse de même, l'on pourra donner à chaque Note un Accord pareil à celui qu'elles portent dans l'Exemple suivant, jusqu'à ce que la Dissonance majeure paroisse, après laquelle suit un Accord consonant.

Il faut bien prendre garde que dans une progression d'Harmonie

H h

CHAPITRE VINGT-DEUXIEME.

Des Tons & des Modes en general.

Quand on sera bien assuré de ce que nous avons dit des Tons & des Modes au Chap. VIII. il ne restera plus qu'à sçavoir ce qui suit.

ARTICLE PREMIER.

Des Tons majeurs.

Comme l'on peut prendre telle Note que l'on veut pour *Tonique*, pourvu que l'on conforme la progression de son Octave à celle d'*Ut*, supposé que le *Ton* soit *majeur*, on se sert des *Diezes* & des *B-mols* pour augmenter ou diminuer d'un semi-Ton les Intervalles, qui pourroient empêcher cette conformité. Or, il ne s'agit que de sçavoir la quantité de ces *Diezes* ou de ces *B-mols*, que l'on met ordinairement après la Clef, pour nous marquer que toutes les Notes qui se trouvent sur le même degré de ces *Diezes* & de ces *B-mols*, doivent être augmentées ou diminuées d'un semi-Ton; Par exemple, si nous prenons la Note *Ré* pour *Tonique*, & que nous voulions en conformer le *Ton* à celui d'*Ut*, nous remarquerons que la Note *Fa* fait la *Tierce mineure* de ce *Ré*; ce qui ne se conforme pas à la *Tierce* d'*Ut* qui est *majeure*; ainsi en ajoutant un *Dieze* à ce *Fa*, l'on rend la *Tierce* de *Ré* *majeure*, de même que *Mi* fait la *Tierce majeure* d'*Ut*, &c. pareillement la *Quarte* de *Fa* est *Si* ♯; donc il faut ajouter un ♯ à la Note *Si* dans le *Ton* de *Fa*, pour le conformer à celui d'*Ut*.

Exemple de tous les Tons majeurs transposés, dont la Modulation de l'Octave est conforme à celle de l'Octave d'*Ut*.

Par des Diezes.

Ton de SOL. de RÉ. de LA. de MI. de SI. de FA dieze. d'UT dieze.

Par des B-mols.

Ton de LA. de SI ♭ mol. de MI ♭ mol. de LA ♭ mol.

Voilà onze *Tons majeurs*, qui avec celui d'*Ut* en font douze, n'y ayant que douze Notes Chromatiques dans tout le Système de l'Octave. Voyez le Premier Livre, Chap. V.

L'on doit sçavoir que l'ordre de la position des *Diezes* se décline ainsi, *Fa, Ut, Sol, Ré, La, Mi, Si*, &c. ce qui nous donne à connoître que lorsqu'il n'y en a qu'un, ce ne peut être que celui de *Fa*, s'il y en a deux, ce sont ceux de *Fa* & d'*Ut*, trois, *Fa, Ut* & *Sol*, &c. en comptant toujours de quatre en quatre en montant depuis le premier *Dieze*, qui est celui de *Fa*, jusqu'au dernier.

Si l'on veut sçavoir combien il faut de *Diezes* pour désigner un certain *Ton majeur*, l'on remarquera que c'est la Note sensible du *Ton* qui en détermine la quantité, parce que le dernier *Dieze* se met toujours sur elle; ainsi le *Ton majeur* de *Ré* demande deux *Diezes* devant la Clef, parce que la Note sensible de *Ré* est *Ut Dieze*, ne pouvant mettre un *Dieze* sur la ligne d'*Ut*, qu'on n'en mette un autre sur la ligne de *Fa*, où se trouve toujours le premier *Dieze*; par conséquent le *Ton majeur* de *Mi* demande quatre *Diezes*, puisque *Ré Dieze* en est la Note sensible, ainsi des autres. Cela se distingue encore en comptant de cinq en cinq depuis le *Ton majeur*, qui ne porte qu'un *Dieze*; & sçachant que c'est celui de *Sol*, on dit,

Sol, Ré, La, Mi, Si, &c.

L'ordre de la position des *B-mols* se décline de quatre en quatre en montant, & en commençant par celui de *Si*, ainsi, *Si, Mi, La, Ré, Sol*, &c. c'est la quatrième Note qui en détermine la quantité dans les *Tons majeurs*; Par exemple, la *quarte* de *Fa* est *Si B-mol*; donc il faut mettre un *B-mol* sur la ligne de *Si* dans le *Ton majeur* de *Fa*, ainsi des autres, en remarquant que les *Tons majeurs* qui se marquent avec des *B-mols* commencent par celui de *Fa*; de sorte qu'en comptant de quatre en quatre, comme on a compté de cinq en cinq pour les *Diezes*, l'on trouvera ce que l'on cherche.

ARTICLE SECOND.

Des Tons mineurs.

L'on prend ordinairement l'Octave de la Note *Ré* pour model de tous les Tons mineurs.

Voyez l'Exemple suivant.



CHAPITRE VINGT-TROISIÈME.

De la maniere de passer d'un Ton à un autre, ce qui s'appelle encore Moduler.

1°. Toute Note qui porte l'Accord parfait, doit être regardée comme Note tonique; ainsi l'on peut dire que dans nos premiers Exemples de l'Accord parfait, autant de Notes, autant de Tons differens. Ces Exemples doivent aussi nous servir de modele dans la suite de ce Chapitre; car l'on ne peut passer naturellement d'une Note tonique à une autre, que par un Intervale consonant; de sorte qu'après avoir commencé la Piece par un certain Ton, l'on peut passer à un autre qui soit une Tierce, une Quarte, une Quinte, ou une Sixte au-dessus ou au-dessous; si-bien que la Note tonique par laquelle on a commencé, peut devenir Mediante, Dominante, quatrième ou sixième Note, de celle du Ton dans lequel on passe, & ainsi d'un Ton à un autre, par enchaînement.

2°. Outre ce que nous venons de dire, la Note tonique d'un Ton majeur peut devenir encore quelquefois septième, & même seconde Note, mais jamais sensible; & la Note tonique d'un Ton mineur, ne peut devenir que seconde Note.

Remarquez icy que la Septième dont nous venons de parler, est celle qui se trouve un Ton au-dessous de l'Octave, & non pas celle qui est un semi-Ton au-dessous, appelée Note sensible, & qui est naturelle à tous les Tons.

3°. Lorsque dans le milieu d'une Piece l'on veut rendre Note tonique la Dominante d'un Ton majeur, le Ton de cette Dominante doit être naturellement majeur, quoique l'on puisse le rendre quelquefois mineur, mais avec jugement; & le Ton de la Dominante d'un Ton mineur, ne peut être que mineur.

L'on peut bien transgresser ces Regles, lorsque l'on est capable de juger de ce que l'on fait; mais on doit toujours craindre de s'égarer; & les plus habils ne sont pas exempts de cette crainte.

4°. Par quelque Ton que l'on commence, il est bon de moduler dans ce Ton pendant trois ou quatre Mesures au moins, pouvant excéder ce nombre de Mesures autant que le genie & le bon goût le dictent.

5°. Il vaut mieux passer dans le Ton de la Dominante de celui par lequel on a commencé, que de passer dans un autre, & pour lors la premiere Note tonique devient quatrième Note, ce qui peut se pratiquer par le moyen d'une Cadence irreguliere.

6°. D'abord

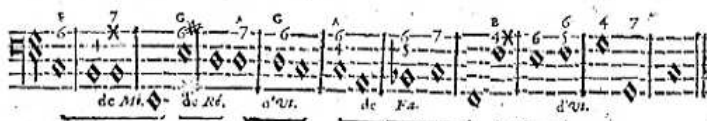
6°. D'abord que l'on change de Ton, il faut en connoître la Note principale, qui est la Tonique; cette Note ne pouvant se représenter à nôtre idée que comme un Ut ou un Ré; elle détermine sur le champ la fuite & le progrès de toutes celles qui sont renfermées dans son Octave, & nous donne à connoître les Accords qui doivent y être employez. Ce n'est plus que par le moyen des Diezes & des B-mols que l'on proportionne les Intervalles de ce Ton à ceux que renferment les Tons d'Ut & de Ré; si je passe du Ton d'Ut à celui de Sol majeure, je dois ajouter un Dieze à la Note Fa toutes les fois qu'elle se rencontre dans une Partie quelconque, pour en conformer l'Intervale à celui de la Note Si qui est la sensible dans le Ton d'Ut, de même que Fa Dieze l'est dans le Ton de Sol. Si au contraire je rends mineur ce Ton de Sol, je ne dois ajouter un Dieze à la Note Fa, que lorsqu'elle monte, & je dois de plus ajouter un B-mol à la Note Mi lorsqu'elle descend; celle cy qui est la sixième Note du Ton de Sol, devant se conformer à la sixième Note du Ton de Ré, qui prend le B-mol en descendant; pareillement je dois ajouter un B-mol à la Note Si, pour qu'elle fasse la Tierce mineure de ce Sol, conformément à la Tierce de Ré, ainsi des autres.

7°. L'oreille ne reçoit pas agréablement un Ton qu'elle entend souvent, il n'y a que celui par lequel on a commencé qu'elle puisse souffrir de temps en temps; mais à l'égard des autres, il n'est pas bon de rentrer incontinent dans celui que l'on vient de quitter; Par exemple, si j'ai commencé par le Ton d'Ut, je puis y rentrer après avoir passé dans un autre; mais je ne ferois pas bien de rentrer ensuite dans un autre Ton après l'avoir quitté, pour reprendre celui d'Ut, ou pour en reprendre un autre; il vaut donc mieux passer dans un nouveau Ton, & ainsi de l'un à l'autre avec discretion, en rentrant insensiblement dans ceux qui approchent le plus de celui par lequel on a commencé, pour pouvoir y finir, de maniere qu'il ne semble pas qu'on l'ait quitté; aussi faut-il Moduler dans ce Ton principal un peu plus long-temps vers la fin, qu'au commencement, lorsqu'on a passé par plusieurs autres Tons.

8°. Il vaut mieux faire passer le Ton majeur dans celui de la sixième Note, que dans celui de la Mediante, au lieu qu'il vaut mieux faire passer le Ton mineur dans celui de la Mediante, que dans celui de la sixième Note; mais le moins bon n'est pas défendu pour cela; & souvenez-vous que la Mediante & la sixième Note d'un Ton majeur sont réputées majeures, de même qu'elles sont réputées mineures dans un Ton mineur.

9°. Pour connoître si le Ton dans lequel on passe doit être majeur ou mineur, il faut observer que la Note tonique qui suit celle que

E X E M P L E.



n'exige absolument que l'accord parfait.

L'on peut donner simplement l'Accord parfait à toutes les Nottes chiffrées ainsi, (6) au-dessus desquelles il y a un B, parce que la Cadence irrégulière qui y fait entendre une *Mediante*, peut devenir *fixième* Note, de même qu'une *fixième* Note peut devenir *Mediante*, comme on a pû le remarquer en partie, dans l'Exemple précédent, à l'endroit marqué d'un T.

E X E M P L E.



La Note *La*, qui est *fixième* d'Ut, devient *Mediante* du Ton de *Fa*, S.

La Note *La*, qui est *Mediante* de *Fa*, devient *fixième* d'Ut T, sans que l'Accord change de part ni d'autre; cette Note qui peut être indifféremment *Mediante* ou *fixième* Note, se trouvant toujours entre deux Tons qui sont éloignés l'un de l'autre d'une *Quinte*, & qu'elle partage en deux *Tierces*, comme entre *Fa* & *Ut*, où *La*, tient le milieu.

L'on peut encore changer de Ton par le moyen des 7, 7 & 6, 2, 4, 3, & 2, de sorte qu'ayant fait passer une ou plusieurs Nottes d'une Basse sous ces sortes d'Accords, il n'y a qu'à y faire rencontrer un Intervalle de *Tri-Ton* ou de *fausse-Quinte*, pour déterminer le Ton dans lequel on voudra entrer, en remarquant que ce *Tri-Ton* ou cette *fausse-Quinte* doivent être formez de la *Tierce majeure* & de la *Septième* d'une *Dominante tonique*.

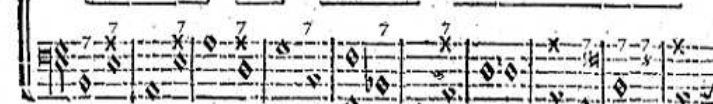
E X E M P L E.



BASSE-CONTINUE.



BASSE-FONDAIMENTALE.



Remarquez qu'il faut que la Dissonance par laquelle on entre dans un autre *Ton*, soit toujours préparée par une Consonance de l'Accord où finit le *Ton* que l'on quitte.

Cecy doit vous servir à composer une Basse, conformément aux Accords que vous voulez y employer; mais nous allons tourner la chose d'une autre manière, en laissant la liberté de composer une Basse à son gré, dont la progression nous fera connoître les Accords qu'elle doit porter.

CHAPITRE VINGT-CINQUIÈME.

Comment on peut connoître les Accords qu'il faut donner aux Notes d'une Basse dans une progression quelconque.

ARTICLE PREMIER.

PREMIEREMENT, il faut s'attacher à toutes les *Cadences* & à tout ce qui a rapport à une conclusion de Chant, les Commencans ne pouvant gueres se dispenser d'en faire entrer à tout moment dans leur Basse, sur tout lorsqu'ils veulent changer de *Ton*, ce qui n'est pas difficile à remarquer; parce que ces conclusions se font toujours sur le premier Temps d'une Mesure; & si peu que l'on ait le goût formé, on les sent d'abord; de sorte que ces Notes qui se trouvent dans le premier Temps d'une Mesure sur lesquelles le Chant se repose en quelque façon, doivent porter toujours l'Accord parfait, ce qui les fait regarder comme *Notes toniques*.

2°. Si après une *Note tonique* la Basse procède par des Intervalles Consonans, l'on peut donner un Accord parfait à chaque Note de cette Basse, jusqu'à celle qui est suivie d'un Intervalle diatonique, à l'exception de la Note qui se trouve une Tierce au-dessus ou au-dessous d'une autre qui porte l'Accord parfait, cette première Note pouvant porter; en ce cas, l'Accord de *Sixte*, aussi-bien & même plutôt que le parfait; ou au contraire, si l'on reconnoît que la Note première doit porter l'Accord parfait, pour lors celle qui se trouve ensuite une Tierce au-dessus ou au-dessous, doit porter l'Accord de *Sixte*, pourvu qu'après cette dernière Note, il n'en suive pas une autre en progression consonante; parce que cette progression demande naturellement l'Accord parfait ou celui de la *Septième* sur chaque Note, ce qui s'éclaircira par la suite.

Au reste, la Note, qui, dans le cas que nous venons de dire, peut porter l'Accord de *Sixte*, est toujours ou *Mediante* ou *sixième*

Note, bien que l'on puisse donner simplement l'Accord parfait à chacune de ces Notes, lorsque l'on craint de se tromper.

EXEMPLE.

Etant dans le *Ton d'Ut*, nous voyons que la Note qui est une Tierce au-dessus de cet *Ut* & au-dessous de la *Dominante* qui suit, doit porter l'Accord de *Sixte*. A.

B. La Note qui est une Tierce au-dessus de la *Dominante*, ou une *Sixte* au-dessous, ce qui est la même chose, pourroit porter l'Accord de *Sixte*; mais l'on sçait déjà que celui de la *fausse-Quinte* luy convient mieux, parce que cette Note est la *sensible* du *Ton d'Ut*, que l'on n'a pas encore quitté, & qui subsiste toujours jusqu'à C. D'ailleurs la différence de l'Accord de *Sixte* à celui de la *fausse-Quinte* ne consiste que dans la *fausse-Quinte* ajoutée à cet Accord de *sixte*; de même que la différence d'un Accord parfait à celui de la *septième* ne consiste que dans la *Septième* ajoutée à cet Accord parfait, ayant pu l'ajouter à la *Dominante* qui précède immédiatement cette Note, qui porte l'Accord de *fausse-Quinte*; ce qui est conforme à ce que nous avons dit au Chap. XII.

Nous trouvons quatre Notes qui montent consécutivement de Tierce depuis la *Note tonique*, dont la *Mediante* porte l'Accord de *sixte*, & dont la *Dominante* porte celui de *Sixte-quarte*, C, plutôt que le parfait; parce que le *B-mol* qui paroît sur la Note *Si*, détermine un autre *Ton*, qui se connoît dans la progression de la Basse, par l'Intervalle de *fausse-Quinte* que forme cette Note. *Si B-mol* avec celle de *Mi* qui la suit; Donc ce *Mi* qui fait le *Son grave* de la *fausse-Quinte* devient *Note sensible*, & par conséquent l'Accord de la Note *Si B-mol* doit se conformer au *Ton* que la *Note sensible* nous prépare; puisque ce *Si B-mol* n'est pas compris dans le *Ton d'Ut*, que l'on quitte pour lors, & la *Dominante* de cet *Ut* conforme en même-

temps son Accord à celui qui doit suivre ; de sorte que sans sortir du Ton d'Ut, elle porte l'Accord de *sixte-quarte*, qui compose celui du *Tri-Ton* de la Note *Si B mol* ; car si cette *Dominante* eût porté l'Accord parfait, il auroit fallu absolument que la Tierce en eût été mineure, pour éviter ce qu'on appelle, *une fausse Relation* ; cette *fausse Relation* consistant à ne faire entendre jamais de suite dans deux Parties différentes, deux Notes, dont le nom ne change que par rapport à un *Dieze* ; ou à un *B mol* qu'on y ajoute, c'est-à-dire, qu'ayant fait entendre dans une Partie la Note *Si* qui fait la *Tierce majeure de Sol*, je ne puis faire entendre dans une autre Partie la même Note *Si* avec un *Dieze*, ou avec un *B mol* ; nous en parlerons plus amplement ailleurs. Lorsque nous donnons donc l'Accord de *sixte-quarte* à la Note *C*, ce n'est que pour conformer davantage l'Harmonie de cet Accord à celle de l'Accord qui doit suivre ; car on auroit pu donner l'Accord parfait de *Tierce mineure* à cette même Note *C*, l'on auroit pu même lui donner un Accord de *petite Sixte* & un de *fausse-Quinte* à la Note qui l'a précédé immédiatement ; parce qu'il se trouve un Intervale de *fausse-Quinte* entre ce *Mi* & *Si B mol* qui suit ; de sorte que dès qu'un pareil Intervale paroît dans la Basse, il détermine absolument le Ton, le Son grave de cette *fausse-Quinte* étant toujours (comme nous l'avons dit) la Note sensible ; & ce que nous disons de la *fausse-Quinte*, doit s'entendre aussi du *Tri-Ton*, dont le Son aigu est pour lors Note sensible. Cependant si la Basse procedoit de *Quarte* en montant, ou de *Quinte* en descendant, après un pareil Intervale de *fausse-Quinte* ou de *Tri-Ton*, il pourroit bien ne se trouver plus-là de Note sensible, en ce que chacune de ces Notes de la Basse pourroit être regardée pour lors comme des *Dominantes*, qui vont chercher la Dominante tonique, dont celles qui forment un Intervale de *fausse-Quinte* ou de *Tri-Ton* sont suivies immédiatement, comme on le voit aux Notes *G. H. J.* mais cela ne peut avoir lieu qu'entre la *seconde* & la *sixième* Note des Tons mineurs, qui forment entre-elles ces Intervalles de *fausse-Quinte*, ou de *Quarte Dieze*, ou *Triton*.

Selon notre Règle précédente, la Note *D*, devoit porter l'Accord de *sixte* ; mais comme la *Sixte* ne pourroit y être que mineure, conformément au Ton de la Note qui précède & qui suit. Nous remarquons que le *Si* quitte son *B mol* immédiatement après ; & comme il faut se conformer toujours à ce qui suit, plutôt qu'à ce qui précède, il vaut mieux donner l'Accord parfait à cette Note *D*, pour éviter la *fausse Relation* avec ce qui suit, en se conformant en même temps à notre Règle de la progression consonante de la Basse.

La Note *F*, porte l'Accord de la *fausse-Quinte*, pour les raisons que

que nous venons d'alléguer, puisque l'Intervale de *fausse-Quinte* se trouve entre-elle & la Note qui la précède. Souvenez-vous bien que dans un changement de Ton, il faut conformer l'Harmonie de nos Accords au Ton qui suit, préférablement à celui que l'on quitte, sur tout lorsqu'une Note peut porter deux Accords, dont le choix nous est indifférent en ce cas.

ARTICLE SECOND.

Des Cadences imparfaites.

Outre la progression naturelle à la Basse dans les *Cadences parfaites*, il s'en trouve qui y ont du rapport, & que l'on appelle *Cadences imparfaites*. (Voyez le Second Liv. Chap. VIII.)

Nous disons que les *Cadences imparfaites* ont du rapport à la *parfaite*, non dans la progression de la Basse, mais dans la conformité de l'Harmonie ; & pour le connoître, il n'y a qu'à disposer ensemble tous les Sons qui composent la *Cadence parfaite*, & prendre à part la progression de chaque Partie, dont on pourra former celle de la Basse, les Accords n'y étant différens que dans leur différente disposition.

E X E M P L E.

Lorsque l'on veut entendre toutes ces Parties ensemble, il faut en retrancher les parties A. & C. qui ont trop de conformité avec la plus haute, la Note qui y sauve la *Dissonance mineure* n'aimant pas la replique dans cette occasion ; mais on peut entendre ces Parties A. & C. en retranchant la plus haute, ne les ayant mises ensemble que pour en faire distinguer les différentes progressions, où l'on voit que les Parties qui font dissonance ont leur progression fixe, & que les autres peuvent monter ou descendre ; car la Note de la Basse-fondamentale, qui se trouve dans les trois plus basses Parties, peut rester sur le même degré, ou descendre de Tierce, de même qu'elle descend naturellement de *Quinte*, en remarquant que l'on retranche ordinairement la *Septième* de son Accord, lorsqu'elle descend de Tierce A, parce qu'il s'y entend une espèce de deux *Octaves* consecutives, quoique cela puisse se souffrir, absolument parlant, sur tout à quatre Parties.

The musical score consists of four staves. The top staff is labeled 'Disson. mineure' and shows a sequence of notes with a '4*' above it. The second staff is labeled 'C' and shows notes with a '6' below it. The third staff is labeled 'Disson. majeure' and shows notes with a '7' below it. The bottom staff is labeled 'Basse-fond.' and shows notes with a '7' below it. The score is set in a common time signature and uses a treble clef. The notes are represented by circles with stems, and the staves are connected by a brace on the left.

L'on trouve la progression de toutes ces Parties, déterminée dans l'Exemple de l'Octave, Chap. XI. avec les mêmes Accords qu'elles portent icy ; pour s'en assurer encore mieux , il n'y a qu'à faire servir de Basse, telle Partie que l'on voudra, en évitant de mettre au-dessus des autres, les deux Parties les plus basses, le reste faisant ensemble un bon effet de quelque façon qu'il soit disposé ; & les Accords chiffrés dans une Partie, se trouveront contenus dans les autres.

L'on a pû s'appercevoir de ces sortes de *Cadences imparfaites* dans la plupart des Exemples précédens ; mais les Notes qui les terminent ne se trouvent pas toujours dans le premier Temps de la Mesure, parce qu'elles ont lieu dans une progression diatonique, qui ne peut déterminer une conclusion parfaite.

ARTICLE TROISIÈME.

Comment on peut distinguer le Ton dans lequel les Progressions de Cadences imparfaites ont lieu.

Il est certain qu'une Progression diatonique nous conduit à plusieurs Tons differens ; mais pour distinguer le Ton où cette progression nous conduit, il y a plusieurs choses à remarquer.

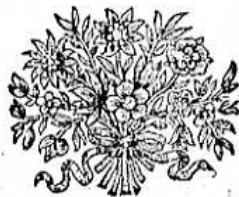
1°. La Note sensible doit nous déterminer d'abord ; & voicy comment on peut la distinguer dans la Basse.

Connoissant le Ton par lequel on commence, on en connoît en même-Temps la Note sensible, & l'on sçait que ce Ton ne peut rouler que sur de certaines Notes comprises dans l'étendue de son Octave, conformément au Ton majeur d'Ut, ou au Ton mineur de Ré. Si l'une de ces Notes est altérée d'un Dieze ou d'un B-mol, il est certain que le Ton change.

Le premier nouveau Dieze que l'on trouve, marque certainement une Note sensible ; & si l'on en trouve deux ou trois de suite, c'est toujours le dernier qui doit être pris pour Note sensible : Donc le Dieze mis à côté de la Note Fa, rend cette Note sensible, & même dénote en même-temps le Ton de Sol. Si avec ce Dieze de Fa, j'en trouve un à côté de Sol ; Fa Dieze n'est plus Note sensible, c'est Sol Dieze qui me dénote en même-temps le Ton de La ; ainsi en comptant selon l'ordre de la position des Diezes Fa, Ut, Sol, Ré, La, &c. on ne peut se tromper ; & quelques B-mols qui se trouvent mêlez parmi ces Diezes, l'on n'y doit faire aucune attention ; mais s'il ne se trouve point de Dieze, pour lors le B-mol nous marque un nouveau Ton ; & la Note sensible doit être toujours prise sur la Note

à laquelle il faudroit donner un autre B-mol, supposé qu'il fallut en ajouter un ; Par exemple, s'il y a un B-mol à côté de la Note Si, & qu'il ne se trouve point de Dieze, la Note Mi, qui est celle où l'on pourroit ajouter le nouveau B-mol, sera la sensible ; pareillement si la Note Mi porte un B-mol, la Note La sera la sensible ; ainsi en comptant selon l'ordre des B-mols, Si, Mi, La, Ré, &c. celle de ces Notes qui n'a point de B-mol, & qui suit immédiatement celle qui en a un, est toujours la sensible, en se souvenant de ce que nous avons dit à l'Article Premier, que les Intervalles de fausse-Quinte ou de Tri-Ton nous en faisoient encore appercevoir dans la progression de la Basse ; car la Note qui pourroit porter le B-mol ajouté, fait justement le Tri-Ton au-dessus, ou la fausse-Quinte au-dessous de celle qui a le dernier B-mol. Pour ne point se tromper en ceci, il ne faut jamais se servir du B-quarre.

2°. Comme la Basse ne va pas toujours sur la Note sensible, & que le Ton peut changer, sans que l'on puisse s'en appercevoir par cet endroit, pouvant se trouver même très-souvent dans la Basse, un Intervalle de fausse-Quinte ou de Tri-Ton, qui seroit formé de la seconde Note d'un Ton mineur à la sixième Note, ou plutôt de celle-cy à l'autre, pourvu qu'il n'y ait point de Dieze, car celui-cy nous détermine toujours ; Il faut remarquer d'abord si le Ton que ces Intervalles, ou quelques autres Signes peuvent nous marquer, a le rapport qu'il doit avoir avec celui que l'on quitte ; & si après le repos qui est déterminé, en quelque façon, dans une progression diatonique, il ne suit pas une Note qui ait plus de rapport à un Ton qu'à un autre, sur tout, lorsqu'après la dernière Note en progression diatonique, il en suit une autre en progression consonante, qui conduit souvent à quelques Cadences finales, où pour lors le Ton est déterminé.



E X E M P L E.

Notte sensible de La.

Notte sensible de Ré.

Ton de La. Notte sens. de Sol.

Notte sens. de Fa.

Notte sens. de Ré.

Notte sens. de Sol.

Notte sens. de Fa.

Notte sens. d'Ut.

M. Ton de Fa.

Notte sens. d'Ut.

Après la première *Notte sensible* qui est facile à remarquer, l'on voit que depuis la Note A, il y a une progression diatonique interrompue à la Note B, où il faut suivre la Règle des Septièmes; & cette interruption qui nous conduit à une *Cadence* sur la Note *Ut*, nous oblige de conformer à son *Ton*, les Notes en progression diatonique depuis la *Dominante* de *La*, après laquelle il ne paroît rien qui puisse nous entretenir dans ce *Ton* de *La*; ce qui fait que nous avons donné l'Accord de *Sixte-quarte* à la *Dominante* répétée, pour unir davantage son Harmonie à celles des Accords qui doivent suivre: Qui plus est, le *Sol* qui devient naturel à B, nous donne à connoître qu'il n'est plus *Notte sensible*; & ne trouvant ni *Dieze* ni *B-mol* jusqu'à la *Cadence d'Ut*, nous voyons clairement que le *Ton*

d'*Ut* se déclare depuis la Note A; parce qu'il faut avoir toujours égard au *Ton* qui suit, plutôt qu'à celui où l'on est, sur tout lorsqu'il est indifférent de conformer les Accords à ce *Ton* suivant, ne se trouvant aucun *Dieze*, ni *B-mol*, ni aucune progression consonante, ni aucun repos qui puissent nous déterminer à prendre une autre route.

Le *Dieze* de *Sol* n'ayant plus lieu, celui d'*Ut* qui vient après, nous dénote un nouveau *Ton*; & le repos qui se fait à la Note C, après laquelle suit un Intervale consonant, qui demande la Septième sur cette Note C, nous détermine à rentrer dans le *Ton* de *La*, puisque c'est à cette Note *La* que finit la progression de *Quarte* en montant.

Le *Dieze* de *Fa* nous dénote un nouveau *Ton*, puisqu'il ne s'y en trouve point d'autre après luy.

Le *B-mol* F, nous oblige de donner une *Tierce mineure* à la Note qui le précède, pour une plus grande conformité d'Harmonie; & les *B-mols* se trouvant sur les Notes *Si* & *Mi*, nous jugeons que la Note *La*, doit être *sensible*; ensuite la Note *Mi*, quittant son *B-mol*, devient elle-même *sensible*, puisque le *B-mol* reste encore sur la Note *Si*, d'autant qu'il ne s'y trouve aucun *Dieze*.

L'Intervale de *fausse-Quinte* qui se trouve entre les Notes D, peut nous faire reconnoître une *Notte sensible* en cet endroit, puisque celle que l'on prendroit en ce cas pour telle, monte d'un semi-Ton à J; (progression naturelle à la *Notte sensible*) mais les Intervalles consonans qui se pratiquent depuis la Note L, où le *Ton* de *Fa* se termine, nous obligeant de donner à ces Notes suivantes des *Accords parfaits* ou de *Septième*, selon les différens Intervalles de la Basse, nous portent en même-temps à nous déclarer pour le *Ton* qui nous est déterminé par la *Notte sensible* qui suit; ce n'est pas à dire que selon les Règles d'une progression par *Tierces*, on n'en pût

faire ainsi,

& pour lors on continueroit le *Ton* de *Fa* jusqu'à la Note *Ré*, qui est suivie de sa *Notte sensible*; cela est arbitraire, lorsque le bon goût nous conduit; ce bon goût qui se plaît dans la diversité, nous déterminant toujours à abandonner un *Ton* qui a été entendu trop long-temps, quand cela se peut.

La *fausse-Quinte* qui se fait sur la *Notte sensible* de *Ré*, n'est point sauvée immédiatement sur l'Accord qui la suit; mais l'on peut remarquer qu'elle forme encore la *Sixte* de la Note G, sans que le

fond de l'Accord change, & qu'elle va se sauver d'abord après, en descendant sur la *Sixième Dieze* de la Note voisine, où la progression diatonique nous oblige de conformer notre Harmonie au Ton que la *Note sensible* suivante nous prescrit.

Comme nous n'avons point encore parlé de l'Accord de la *seconde superflue* que porte la Note G, l'on peut ne pas y faire attention à présent.

La Note H, devient *sensible*, tant par rapport à la progression d'un semi-Ton entre-elle & la Note qui la suit dans l'autre Mesure, que parce que l'Accord de *fausse-Quinte* qu'elle porte pour lors, est le même que celui de la Septième que doit porter la Note qui la suit immédiatement; puisque cette Note suivante monte de *Quarte*, outre qu'il ne paroît plus de *Diezes*, & que le *B-mol* reste sur *Si*; donc *Mi* est *Note sensible*. Ensuite les *B-mols* & les *Diezes* s'évanouissant, il n'y a point d'autre *Note sensible* que *Si*, où pour lors le Ton d'*Ut* est déterminé, étant obligé de donner aux Notes de son Ton les Accords qui leurs sont prescrits; ainsi jusqu'à la conclusion, quoique la progression de *Quarte* en montant, M, nous oblige de donner un Accord de Septième à la Note *Ut*, & d'en donner un *parfait* à la Note *Fa*, puisque cette Note est encore suivie d'un Intervale consonant; de sorte que l'*accord parfait* qui rend toujours *Tonique* la Note où il se fait, nous donne encore la Note *Fa* pour telle; mais le *B-mol* de *Si* qui doit regner dans ce Ton, disparaissant à l'instant, & ne se trouvant plus de *Diezes* ni de *B-mols*, la Note *Si* redevient *Note sensible*, n'ayant interrompu le Ton d'*Ut* pour un moment, qu'à cause de la diversité; parce que cela a pû se faire, conformément à la progression consonante de la Basse.

Pour finir sur ce sujet, nous dirons que les Progressions consonantes doivent absolument nous déterminer, & que les Diatoniques doivent se rapporter aux consonantes qui les suivent, plutôt qu'à celles qui les précèdent. Si la *Note sensible* ne peut se distinguer, il se trouve une certaine suite d'Accords dans une progression diatonique depuis le dernier Accord consonant, & que la dernière Note en progression consonante aura dû porter, que nous ne devons point abandonner, selon qu'elle nous est prescrite dans l'Octave du Chap. XI. Si la Basse monte d'un semi-Ton, ce qui peut faire prendre la première Note de cette progression pour *sensible*, il faut voir s'il ne suit pas quelques *Diezes*, ou s'il n'y a pas quelques Notes qui quittent leurs *B-mols*, parce que la *Note sensible* est plutôt déterminée par-là, que par une progression en montant d'un semi-Ton, qui peut se faire dans les *Tons majeurs* d'une *Mediante* à la *quatrième*

Note, & dans les *Tons mineurs* d'une *seconde Note* à la *Mediante*, ou d'une *Dominante* à la *sixième Note*, cette *sixième Note* descendant néanmoins incontinent après; ainsi dans ces sortes d'occasions, il se trouve une progression consonante, un *Dieze* ou un *B-mol*, ou une certaine suite d'Accords qui doivent absolument nous déterminer.

Si-tôt qu'après une Progression diatonique, il en suit une Consonante, la Note qui finit la progression diatonique & qui commence la consonante, doit porter l'*accord parfait*, ou celui de *Sixte*; si elle doit porter l'*accord parfait*, la *Note sensible* l'aura précédée en montant d'un semi-Ton, ou bien ce sera la *Dominante* qui aura été précédée en montant d'un Ton; si c'est la *Mediante*, elle sera précédée dans le *Ton mineur* en montant d'un semi-Ton, & dans le *majeur* en montant d'un Ton; si au contraire ces Notes sont précédées en descendant, la *Tonique* le sera toujours d'un Ton, la *Dominante* ne le sera que d'un semi-Ton dans les *Tons mineurs*, & d'un Ton dans les *majeurs*. Or, il est impossible que cette différente progression dans différents *Tons*, ne vous fasse connoître quelque chose, vû que l'on sçait déjà le rapport que doit avoir un Ton avec celui que l'on quitte; sa différence du *majeur* au *mineur* se puisant dans la *Tierce* & la *Quinte*, qui doivent être formées des Notes comprises dans le Ton que l'on quitte. Il est presque impossible d'ailleurs qu'il ne paroisse une *Note sensible* avant ou après, & que la progression consonante qui suit ne nous conduisent à une certaine conclusion, qui ne puisse nous déterminer; car il faut bien remarquer que toutes les conclusions sont déterminées dans les progressions de *Quarte* ou de *Quinte*; excepté qu'après l'une de ces progressions, il n'en suit une diatonique de deux ou de trois Notes, soit en montant, soit en descendant, sur la dernière, desquelles le Chant se repose par rapport à une nouvelle progression consonante, ou disjointe qui recommence.

E X E M P L E.

Quoique la Basse descende de *Quinte* à A, je ne dois point faire

266 TRAITÉ DE L'HARMONIE,
 par tout où elle a lieu, il est difficile de pouvoir se tromper, puisque
 dès que vous avez reconnu l'Accord que doit porter une certaine
 Note, il n'y a qu'à suivre l'ordre de l'Octave depuis cette Note
 jusqu'à celle où la progression diatonique s'interrompt; (Voyez
 le Chapitre XI.) la variété d'Harmonie qu'on peut y introduire
 d'ailleurs, s'apprendra par la suite.

CHAPITRE VINGT-SIXIÈME.

*De la manière de pratiquer la Septième sur toutes les Notes
 d'un Ton en Progression diatonique.*

IL n'y a que la *Note tonique* qui doit paroître toujours avec
 l'Accord parfait, au lieu que celui de la Septième peut être ap-
 proprié à toutes les autres Notes, avec cette différence, que dans
 une progression de Quarte en montant sur un Accord parfait ou de
 Septième, toutes les Notes doivent être regardées comme *Dominan-
 tes*, & peuvent porter, en ce cas, l'Accord de la Septième; mais
 dans une progression diatonique, il faut que la Note qui porte cet
 Accord de Septième, puisse se partager en deux Temps, ou qu'elle
 soit répétée deux fois (ce qui est à peu près la même chose) pour
 que dans son second Temps elle puisse porter l'Accord de Sixte
 qui luy convient, selon la Note qui la suit; & pour lors la Septième
 doit être toujours préparée, excepté la première qui peut ne pas
 l'être, selon la progression de la Basse.

EXEMPLE.



A, B. J'aurois pu conformer les Accords de ces Notes en progres-
 sion diatonique au *Ton* qui nous est déclaré par la conclusion qui
 suit; mais l'on peut aussi continuer dans le *Ton* qui a précédé, dont
 la *Note tonique* B, prend dans son second Temps l'Accord qui con-
 vient au *Ton* qui suit.

La Note C, devrait porter naturellement l'Accord de la *grande
 Sixte*, qui peut être entendu après celui de la Septième que nous
 luy donnons; mais au lieu de sauver cette Septième sur la Sixte

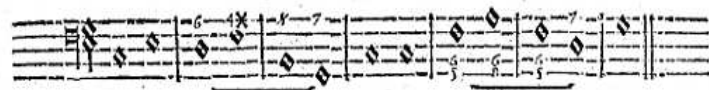
de la même Note, nous la *sauvons* sur la Quarte de la Note qui
 suit immédiatement, parce que l'Accord de *petite Sixte* que porte
 cette dernière Note, & celui de la *grande Sixte* que doit porter la
 Note C, ne sont qu'un même Accord dans le fond. De-là vient que
 lorsqu'on entend une Dissonance, on ne doit pas la quitter qu'elle
 ne puisse être *sauvée*; & comme la Note de la Basse, sur laquelle
 cette Dissonance devrait être *sauvée* naturellement, ne paroît pas
 toujours, il faut voir si la Note qui suit dans cette Basse ne pour-
 roit pas porter un Accord composé des mêmes Sons, qui devoient
 former l'Accord dont la Dissonance devoit être *sauvée*, ce qui va
 être expliqué.

CHAPITRE VINGT-SEPTIÈME.

*Comment la même Dissonance peut avoir lieu dans plusieurs Accords
 consecutifs sur des Notes différentes; Et comment elle peut
 être sauvée sur des Notes qui nous paroissent étrangères.*

IL faut remarquer que l'Accord de la Septième est composé de
 quatre Notes différentes, qui peuvent précéder la même Note,
 & que ces Notes peuvent être arrangées consecutivement dans la
 Basse; de sorte qu'elles porteront chacune un Accord différent en
 apparence, & qui sera toujours le même dans le fond, comme il
 est spécifié au Chap. XII; si-bien qu'ayant entendu une certaine
 Dissonance dans un Accord, qui ne peut être *sauvée* dans l'Accord
 suivant, il faut voir si cette même Dissonance ne peut pas servir à
 l'Accord de la Note suivante, & ainsi jusqu'à ce que l'on voye
 qu'elle peut être *sauvée*.

EXEMPLE.



La différence des Exemples A, & B, consiste en ce que la *Dis-
 sonance majeure* se trouve dans le premier, & que la *mineure* est seule
 dans l'autre. Dans l'Accord de la *petite Sixte*, A, qui est naturel à
 la *seconde Note*, il se trouve une Dissonance entre la Tierce & la
 Quarte, qui doit être *sauvée* en faisant descendre la Tierce, ce qui
 ne se peut sur la Note suivante; mais le même Accord fait celui

du *Tri-Ton* de cette dernière Note, où la Dissonance ne peut encore être *sauvée*, ainsi jusqu'à la Note *Ut*, où la Dissonance se sauve en descendant sur la Tierce de cette Note *Ut*, & où l'on peut remarquer que la Note *Sol*, qui porte l'Accord de la Septième, sert de fondement à ces quatre différens Accords; de sorte que quand l'on trouve une Dissonance dans un Accord, il faut toujours rapporter cet Accord à son fondement, & chercher ensuite dans la Basse la Note sur laquelle on peut sauver cette Dissonance; car tant qu'il ne paroît dans la Basse que les mêmes Notes comprises dans l'Accord où cette Dissonance a lieu, il est certain que cette Dissonance ne peut y être *sauvée*, & il faut qu'il paroisse absolument dans la Basse une des Notes de l'Accord où la Dissonance puisse se sauver en descendant si elle est *mineure*, ou en montant si elle est *majeure*; cette Note se distinguant facilement, lorsqu'après avoir rapporté l'Accord dissonant à son fondement, l'on dit, la Note fondamentale de cet Accord fondamentale domine une telle Note qui est une Quarte au-dessus, donc il faut que je trouve cette Note dans la Basse, ou du moins l'une de celles qui composent son *Accord parfait*, ou celui de la Septième, supposé que le Chant ne se repose pas en cet endroit; si l'on ne trouve que la *Dominante* de cette Note pour *sauver* l'Accord dissonant, cette *Dominante* étant la fondamentale de l'Accord dissonant qui paroît, il faut qu'elle puisse se partager au moins en deux Temps, si elle n'est pas répétée, pour que dans son second Temps elle puisse porter l'Accord dérivé de la Note qu'elle domine. Cette dernière Règle souffre quelques petites exceptions, qui se trouvent expliquées au Chap. XX des *Licences*.

De ce que nous venons de dire, il s'en suit que si l'on a fait entendre une Septième sur une Note qui doit naturellement porter un autre Accord par rapport à celle qui la suit, où selon l'ordre de l'Octave, & que cette Note n'ait pas une valeur compétente pour y faire entendre cet Accord qui luy convient; il faut que la Note qui la suit puisse porter le même Accord, selon le fondement, c'est-à-dire, que les Notes contenues dans l'Accord de cette Note suivante soient celles dont l'Accord naturel à la première Note, doit être composé.

Voyez l'Exemple qui suit.



EXEMPLE.

L'Accord de la *petite Sixte* que doit porter naturellement la *seconde Note du Ton A*, & *D*, se trouve dans celui du *Tri-Ton* qui suit la Note *A*, & dans celui de la Septième qui suit la Note *D*.

L'Accord de la *petite Sixte* que la *sixième Note B*, doit porter naturellement en descendant, se trouve dans celui de la *grande Sixte* de la Note qui suit.

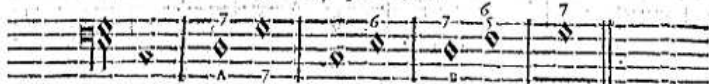
La Septième qui s'entend sur la *Dominante* est *sauvée* par la Sixte de cette même *Dominante* qui repete à *C*. C'est de-là d'où vient qu'une Dissonance peut être *sauvée* par différentes Consonances; parce qu'elle est toujours bien sauvée pourvu que ce soit en descendant sur une Consonance de la même Note qui a porté la Dissonance, ou de la Note suivante, si cette Dissonance est *mineure*; car si elle est *majeure*, elle se sauvera en montant sur une Consonance.

Il y a encore une petite attention à faire; qui est, que si selon la suite naturelle des Accords, l'on se sentoit obligé de donner à une Note un Accord dérivé de celui de la Note qui la suit, il faut voir si cette première Note ne pourroit pas porter l'Accord qui domine celui qui suit, & pour lors on seroit beaucoup mieux de luy donner cet Accord dominant, que celui qui n'est dans le fond que le même Accord qui doit paroître ensuite; sur tout, lorsque la Dissonance qui doit être entendue dans ce premier Accord dominant, peut être préparée par une Consonance de l'Accord précédent.

La suite de l'Harmonie n'est autre chose qu'un enchaînement de *Notes toniques* & de *Dominantes*, dont il faut bien connoître les dérivés, pour faire en sorte qu'un Accord domine toujours celui qui le suit; ainsi l'Accord parfait & ses dérivés ne diminuent rien, après eux l'on passe à tel Accord que l'on veut, pourvu que l'on se con-

forme aux Regles de la *Modulation*; mais un Accord dissonant quelconque domine toujours celui qui le suit, conformément aux Exemples des 7, 7 & 6, 2, 4 ♯, ♯, & 4; & c'est-là où nous avons besoin de tout notre discernement pour connoître les Accords dérivés & pour leur donner une suite convenable, quoique toutes les différentes Regles que nous avons données de chaque Accord & de chaque progression de la Basse, nous fussent pour venir à bout de ces difficultés.

Exemple de la préférence que l'on doit donner à un Accord, par rapport à celui qui le suit.



La *seconde Note A*, devoit porter naturellement l'Accord de la *petite Sixte* dérivé de celui de la *Septième* de la *Dominante tonique* qui paroît d'abord après elle; mais pour varier davantage, nous remarquerons que cette *seconde Note* domine la *Dominante*, qu'ainsi elle doit porter plutôt l'Accord déterminé en pareil cas; & quoique cette *Dominante* ne paroisse pas d'abord après B, l'on voit que la Note qui se trouve entre celles-cy, ne peut porter qu'un Accord dérivé de celui de la *Septième* de la Note B; qu'ainsi cette Note B, doit porter l'Accord de la *Septième*, d'autant plus que la *Septième* y est préparée par une Consonance de l'Accord précédent.

Remarquez que toutes nos Regles n'ont encore regardé que l'Harmonie, & que le Chant de chaque Partie y est limité, excepté celui de la Basse sur laquelle nous fondons cette Harmonie; ainsi attendez que vous en possédiez à fond la connoissance, avant que de songer à la Mélodie, dont nous parlerons après avoir expliqué les Licences, qui peuvent orner encore l'Harmonie par la variété qu'elles y introduisent.

CHAPITRE VINGT-HUITIÈME.

De toutes les Licences; & premierement de la *Cadence rompue*.

ON appelle *Cadence rompue*, une certaine progression de la Basse, qui interrompt la conclusion d'une *Cadence parfaite*; car après avoir fait entendre l'Accord de la *Septième* sur une *Dominante tonique*; si au lieu de tomber naturellement sur la *Note tonique*, vous ne faites monter votre Basse que d'un Ton ou d'un semi-Ton, pour lors la *Cadence parfaite* est rompue, & la *Septième* y est suivie par la *Quinte* de cette Note montée, qui dans les *Tons majeurs* monte d'un Ton,

& dans les *mineurs* d'un semi-Ton. (Voyez ce que nous disons de la *Cadence rompue* au Second Livre, Chap. VI.)

EXEMPLE.



Dans l'Accord parfait qui termine cette *Cadence*, on entend l'Octave de la Tierce préférentiellement à celle de la Basse, ce qui est contre l'ordre naturel; mais cela provient plutôt de la fautive progression de la Basse, que de celle des Parties, où l'on voit que la *Dissonance mineure* est toujours suivie en descendant, & la *majeure* en montant; & que cette Tierce doublée nous représente le Son fondamental qui devoit être entendu naturellement; ce n'est pas que dans les *Tons majeurs*, on ne puisse descendre sur l'Octave de la Basse, au lieu de monter sur la Tierce, comme nous l'avons marqué d'un *Guidon*; mais dans les *mineurs* il faut se conformer absolument à l'Exemple.

Il faut renverser à présent les Accords qui composent cette *Cadence rompue*, pour voir les avantages que nous pouvons en tirer.

EXEMPLE.



Chacune de ces Basses étant mise au-dessous des autres, l'on y entendra les différents Accords qui y sont chiffrés; d'où l'on peut tirer une suite agréable d'Harmonie & de Mélodie dans une progression diatonique de la Basse en descendant ou en montant.

Voyez l'Exemple suivant.

E X E M P L E.

Lorsque cette Partie sert de Basse, la Partie D, doit en être retranchée, & la Partie F, doit être changée dans les deux dernières Notes, devant en faire autant de celle-cy, lorsque cette Partie F, sert de Basse.

Cette Partie ne peut servir de Basse.

Lorsque cette Partie sert de Basse, sa progression doit être diatonique jusqu'à la fin, & plutôt en montant qu'en descendant.

La Partie D, doit être retranchée, lorsque celle-cy sert de Basse; parce que la *Cadence irreguliere* que cette Partie D, fait entendre contre les Notes B, C, de la Basse-fondamentale, ne peut se renverser par un Accord de Septième ou de Seconde sur la première des deux Notes qui la forment.

BASSE-CONTINUE.

BASSE-FONDAIMENTALE.

Cadence parfaite évitée d'A, à B, par la Sixte ajoutée à l'Accord parfait de la Note B, ce qui prepare une *Cadence irreguliere*, évitée à C, par la Septième ajoutée, pour faire entendre la *Cadence parfaite* à la fin.

Voyez le Second Livre sur ce sujet, Chapitre IX. & X.

Si l'on retranche la Quinte de l'Accord de la Note B, l'on entendra pour lors une *Cadence rompue* d'A, à B, de même que dans les Notes H, J, de la Partie G.

La progression des Parties superieures est limitée par celle de la Basse-Continue; mais lorsqu'on voudra les faire servir de Basse à leur tour, on pourra leur donner telle progression que l'on voudra; c'est-à-dire seulement, que l'on pourra y changer les progressions consonantes en diatoniques, sans changer néanmoins le fond de l'Harmonie,

l'Harmonie, & l'on y conformera pour lors la progression des autres Parties, qui serviront de Dessus.

L'on peut faire entendre la Sixte sur la seconde des deux Notes qui montent d'un Ton ou d'un semi-Ton dans la Cadence rompue; mais pour lors l'Accord de la Septième ne doit pas être employé sur la première de ces deux Notes, parce que cette Septième ne pourroit y être sauvée.

L'on peut, comme l'on voit, interrompre la conclusion de chaque Cadence par une Dissonance ajoutée à la Note qui termine ces Cadences, pourvu que cette Dissonance soit préparée, & sauvée selon la progression de la Basse-fondamentale, sur laquelle il faut se régler toujours, crainte de se tromper; car l'on voit que cette Dissonance ne peut être préparée à C, bien que cela soit bon; parce que la Basse-fondamentale y descend de Quarte, ou y monte de Quinte, ce qui est la même chose.

L'on doit mettre au nombre des Licences la *Cadence irreguliere* & les Dissonances qui ne peuvent être préparées, comme quand la Basse-fondamentale monte de Tierce, de Quinte ou de Septième, avec tout ce qui provient du renversement de ces différentes progressions, quoique ce que nous appelons *Licence* en ce cas, soit inseparable du corps de la bonne Harmonie; ce qui fait que nous en avons parlé dans l'ordre que nous avons crû devoir tenir, pour l'intelligence des Commencans.

CHAPITRE VINGT-NEUVIÈME.

De l'Accord de la *Quinte-superflue*.

Nous avons encore à parler de certains Accords qui sont introduits par la *Licence*; & en commençant par celui de la *Quinte-superflue*, nous dirons qu'il ne peut se faire jamais que sur la *Mediante* des Tons mineurs.

Cet Accord n'est, à proprement parler, que celui de la Septième d'une *Dominante tonique*, au-dessous duquel on ajoute un cinquième Son, à la distance d'une Tierce.

E X E M P L E.

Accord de Septieme

Accord de Quinte-superflue.

Dominante tonique.
Son ajouté.

Ce n'est point dans le Son ajouté qu'il faut chercher le fondement de cet Accord, mais dans celui qui est formé de la *Dominante tonique*; & de cette maniere, nos premières Regles subsisteront toujours. Cet Accord de Septième qui a pour fonde-

ment la *Dominante tonique*, suivra toujours sa progression ordinaire, la *Dissonance mineure* montera, & la *mineure* descendra, le tout étant *sauvé*. Or l'Accord parfait de la *Notte tonique*, pendant que le Son ajouté formera ensuite luy-même une partie de cet Accord parfait, ou descendra sur cette *Notte tonique*.

E X E M P L E.



Cet Accord doit être préparé par celui de la Septième de la *Notte* qui domine la *Dominante tonique*, où l'on voit que la seconde *Notte*, qui en est en ce cas la *Dominante*, ne monte que d'un *semi-Ton*, au lieu de monter de *Quarte* sur cette *Dominante tonique*, pendant que l'on n'entend dans les autres Parties que l'Accord de la Septième de cette *Dominante tonique*,

qui est *sauvé* ensuite, comme nous avons toujours dit qu'il devoit l'être.

Cet Accord sert quelquefois à rompre la *Cadence*, en faisant monter d'un *semi-Ton* la *Dominante tonique* sur ce Son ajouté, qui de *sixième Notte* devient *Mediante*, en ce que le *Ton* change par le moyen de la nouvelle *Notte sensible* qui fait la *Quinte-superflüe*.

E X E M P L E.



Lorsque l'on ne compose qu'à quatre Parties, l'on est libre de mettre dans le Dessus les *Nottes* marquées d'un Guidon, au lieu de l'une de celles qui leur répond dans les autres Parties.

Cet Accord se prépare encore par celui dont il est dérivé.

E X E M P L E.



D'autres le préparent quelquefois par la *Quinte* de la même *Notte*,

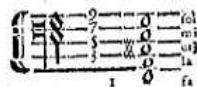
ou par la *Sixte mineure* de la *Notte*, qui est un *semi-Ton* au-dessous, ou encore par les Accords dérivés de celui de la *Septième* de la *Notte* qui est un *semi-Ton* au-dessous; mais cela est un peu hardi.

CHAPITRE TRENTIÈME.

De l'Accord de la Neuvième.

Cet Accord ne diffère du précédent que dans la *Quinte* qui étoit *superflüe*, & qui doit être juste icy, ou plutôt dans la *Tierce* du Son fondamentale, qui est *mineure* icy, au lieu qu'elle étoit *majeure*; de sorte que si nous prenons un Accord de *Septième* d'une *Dominante*, dont la *Tierce* sera *mineure*, nous en formerons celui de la *Neuvième*, en ajoutant une *Notte*, une *Tierce* au-dessous de cette *Dominante*.

E X E M P L E.



Dominante.
Son ajouté.



Dominante.
Son ajouté.

Accord de *Quinte-superflüe*.

Accord de *Neuvième*.

Ce n'est pas sans raison que nous vous faisons appercevoir que tout Accord par *supposition*, tels sont celui-cy, celui de la *Quinte superflüe*, celui de la *Onzième* & celui de la *Septième superflüe*, (Nous parlerons de ces deux derniers Accords dans les Chap. suivants) dérive de l'Accord de la *Septième* d'une *Dominante*; parce que de cette manière l'on connoit d'abord comment ces Accords doivent être préparés & sauvés; de sorte que par le moyen d'une *Basse-fondamentale*, l'on verra que le tout se rapporte à nos Regles des *Septièmes*.

Voyez l'Exemple suivant.



EXEMPLE.

A musical score for Example 1, consisting of four staves. The top staff is for Soprano, with notes and rests, and letters A, B, A, B above it. The second staff is for Bass, with notes and rests. The third staff is for Bass-Continuo, with figures 2, 7, 9, 6, 6, 4, 7. The bottom staff is for Bass-Fundamentale, with figures 7, 7, 7, 4, 7.

BASSE-FONDAIMENTALE.

Pour suivre l'usage, nous chiffons cet Accord simplement d'un 4 lorsqu'il est *heteroclitie*, & lorsqu'il est rempli de tous ses Sons, nous y joignons un 9, ainsi, 9. ou 4. Cet Accord quand il est *heteroclitie*, s'accompagne encore quelquefois de la Septième, & on le chiffre pour lors ainsi, 7. ou 4.

Il est certain que les *Accords par supposition* ne servent qu'à suspendre les Sons qui devoient être entendus naturellement; & ce que vous pouvez remarquer entre A, & B, où les Sons A, suspendent ceux de B, qui devoient être entendus naturellement, vous le trouverez par tout où ces Accords ont lieu, en les confrontant avec la Basse-continüe, & non pas avec la Fondamentale, qui nous représente toujours l'Harmonie parfaite.



CHAPITRE TRENTEDeuxIEME.

De l'Accord de la Septième superflüe.

L'Accord de la *Septième superflüe* ne differe de celui de la *Onzième* que dans la Tierce du Son fondamentale qui est majeure icy, au lieu qu'elle étoit mineure.

EXEMPLE.

Two musical diagrams comparing the 7th superflue and 11th chords. The left diagram shows the 7th superflue with notes for the fundamental (re), 7th superflue (fa), and 11th (mi). The right diagram shows the 11th with notes for the fundamental (re) and 11th (mi).

Cet Accord qui ne se fait jamais que sur la *Note tonique*, doit être précédé & suivi de l'Accord parfait de cette même *Note tonique*.

EXEMPLE.

A musical score for Example 2, consisting of four staves. The top staff is for Soprano, with notes and rests, and letters A, B above it. The second staff is for Bass, with notes and rests. The third staff is for Bass-Continuo, with figures 7, 7, 7, 4, 7. The bottom staff is for Bass-Fundamentale, with figures 7, 7, 7, 4, 7.

BASSE-FONDAIMENTALE.

Les Sons A, suspendent les Sons B, & ces marques / désignent la progression naturelle des Sons A.

L'on retranche souvent de cet Accord le Son qui fait la *Septième superflüe*, lorsque la Basse descend d'un Ton ou d'un semi-Ton.



TRAITE' DE L'HARMONIE,
E X E M P L E.

BASSE-CONTINUE. B-C.

BASSE-FONDAIMENTALE. B-F.

Cet Accord se chiffre avec un 2, parce qu'il se prépare de même que la Deuxième; mais comme la Cinquième & la Quarte s'y rencontrent, cette Quarte ne peut plus être prise que comme une *Dissonnance par supposition*, & l'on voit en effet que cet Accord nous représente celui de la *Onzième* ou de la *Septième superflüe*, dont on retranche le Son qui paroît immédiatement après dans la Basse à D, parce que ce Son n'aime pas sa repliète.

CHAPITRE TRENTE-TROISIE'ME.

De l'Accord de la *Seconde superflüe*, & de ses dérivés.

Nous disons que l'Accord de la *Seconde superflüe* & ses dérivés sont des Accords par emprunt, en ce que la *Dominante tonique* cede son fondement à la *Sixième des Tons mineurs* seulement, dont cet Accord de *Seconde superflüe* & ses dérivés proviennent: Ainsi,

au lieu de Nous trouverons

Accord de Septième. Accord de Seconde superflüe.

Ce n'est pas sans raison que nous disons, que l'Accord de la *Seconde superflüe* tire son origine par emprunt de celui de la *Septième* d'une

Dominante tonique; puisque le lieu que la *sixième Note* occupe en ce cas, est celui où devoit être placée cette *Dominante tonique*; les Sons affectez à l'Accord de la *Septième* de cette *Dominante* n'y étant aucunement alterez, & leur progression, tant à l'égard de la *Dissonnance majeure*, qu'à l'égard de la *mineure*, étant toujours conforme à celle qui leur est déterminée naturellement. De plus, si le choix de l'une de ces deux Notes est arbitraire dans le milieu d'une Piece, lorsque l'on veut faire entendre avec l'une d'elles les Sons affectez à l'Accord de la *Septième* de la *Dominante tonique*, l'on n'est cependant plus le maître de la suite de l'Harmonie, qui doit être conforme en tout à celle de cet Accord de la *Septième*; ainsi l'*Accord parfait* de la *Note tonique* doit suivre également l'un & l'autre Accord.

E X E M P L E S.

C. Tierce. Disson. mineure.

B. Note tonique. Disson. majeure, ou Note sensible.

D. Tierce. Disson. majeure, ou Note sensible.

A. Dominantes toniques. Sixième Note. Dominante tonique.

F. Médiantes. Disson. majeure, ou Note sensible.

G. Notes toniques. Médiantes. Notes toniques.

Il se trouve dans ces Accords par emprunt deux *Dissonnances majeures*, & deux *mineures*, dont celles qui sont étrangères proviennent du

N n ij

changement de la *Dominante tonique* en la *sixième Note*, où l'on voit que les *mineures* descendent toujours, mais que la *majeure étrangère* ne monte pas toujours; comme cela se devoit si elle étoit *Note sensible*; Voyez le Guidon H, où l'on peut faire monter cette *Dissonance majeure*, & où on le doit même, lorsque la *Dissonance mineure C*, ou A, se rencontre dans la Basse.

Remarquez que la différence de ces deux Exemples ne consiste que dans la *sixième Note*, au lieu de la *Dominante tonique A*, & que la suite des *Dissonances* qui se trouvent dans l'un & l'autre Exemples est toujours la même, sans que la *Modulation* en soit aucunement altérée.

De cet Accord de *Seconde-supersuë* formée du changement de la *Dominante* en la *sixième Note*, provient une pareille différence dans tous les Accords dérivés de celui de la *Septième* d'une *Dominante tonique*.

Si la *Note sensible* doit porter l'Accord de la *fausse-Quinte*, celui de la *septième diminuë* qui s'y trouve ne provient que de ce changement, en y joignant cette 7^e, au lieu de la 6^e. Basse.

Pareillement la *Tierce mineure* se joint à l'Accord du *Tri-Ton* d'une *quatrième Note*, au lieu de la *Seconde C*.

La *fausse-Quinte* se joint à l'Accord de la *petite Sixte* d'une *seconde Note*, au lieu de la *Quarte D*.

La *Quarte* se joint à l'Accord de la *Quinte-supersuë* de la *Mediante*, au lieu de la *Tierce F*.

La *Sixte mineure* se joint à l'Accord de la *Septième-supersuë* de la *Note tonique*, au lieu de la *Quinte G*.

Pour mieux connoître cette différence, il faut prendre à part les quatre Basses supérieures, pour les faire servir de Basse chacune à leur tour, pendant que les autres serviront de Dessus.

Pour ce qui est des deux Basses inférieures, l'on sçait que les *Accords par supposition* qu'elles portent, les empêchent de pouvoir servir de Dessus, chacune devant être entendue en particulier avec les quatre supérieures; car elles ne feroient pas un bon effet l'une avec l'autre.

L'on peut faire descendre seule la nouvelle *Dissonance mineure* introduite par ce changement, où pour lors l'Accord de la *Septième* de la *Dominante tonique* subsiste ensuite dans sa composition naturelle.



EXEMPLE.

Musical notation for Example 1, showing a sequence of chords in a single staff with figured bass below. The notation includes notes on a five-line staff and figures such as 7 7 6, 2 7, 4 4, 4 4, 3 4, 4 3, 7 7, 7 7.

L'on peut faire encore monter seule la *Note sensible* dans les Accords seulement qui peuvent se renverser, & non pas dans les deux derniers qui sont *par supposition*; mais après l'avoir fait monter, elle doit reprendre sa place dans l'Accord de la *Septième* de la *Dominante tonique*.

EXEMPLE.

Musical notation for Example 2, showing a sequence of chords in a single staff with figured bass below. The notation includes notes on a five-line staff and figures such as 7 2, 2 6, 4 6, 4 4, 4 7, 7 7.

Tous ces Accords *par emprunt*, & celui de la *Quinte-supersuë* ne peuvent se pratiquer que dans les *Tons mineurs*, comme nous l'avons déjà dit, chacun de ces Accords ayant une *Note* particulière affectée dans la Basse qui ne change jamais; ce que nous expliquons plus amplement au Chap. XXXV. Il y a encore quelques *Licences* dont on peut s'instruire au second Livre, Chap. XIII. & XVIII.



Les trois Parties superieures peuvent se renverser entr'elles,
& se servir de Basse reciproquement.

Remarquez bien que tous ces semi-Tons que nous employons dans le Chromatique, ne consistent que dans la Sixième & la Septième Note du Ton que l'on traite, en ce que dans les Tons mineurs la Note sensible devant être diminuée d'un semi-Ton pour descendre, & la sixième Note devant être augmentée pareillement d'un semi-Ton pour monter, l'on peut faire passer ces Notes sur l'un & l'autre Intervale, tant en montant qu'en descendant.

Pour achever de se convaincre sur la verité des Regles contenues dans ce Livre, il est à propos d'en confronter le détail avec la recapitulation que nous en donnons au second Livre, Chap. XVIII. où l'on trouve tous les Accords avec leurs différentes suites, & tous les differens Chants qui peuvent être mis en usage.

Voyez encore les observations que nous faisons sur l'établissement des Regles, elles ne peuvent être que tres-utiles.

L'on trouvera dans le Chap. XLIV. un Exemple du Chromatique, avec des Accords par supposition & par emprunt qui font un fort bon effet.

CHAPITRE TRENTE-CINQUIEME.

De la maniere de pratiquer tout ce qui a été dit jusqu'à present.

ARTICLE PREMIER.

De la Progression de la Basse.

IL faut d'abord composer une Basse avec le plus beau Chant que l'on puisse s'imaginer, dans un Ton qui soit familier, duquel on puisse passer à plusieurs autres qui soient également familiers, selon ce qui en a été dit au Chap. XXIV. Cette Basse doit être remplie de Cadences parfaites aussi souvent que l'on peut; car c'est la Progression naturelle à une Basse, qui doit proceder par des Intervalles consonans, plutôt que par des diatoniques; les Cadences rompues & irregulieres ne devant y être admises qu'autant que l'on sçait les distinguer, & que l'on sent qu'elles peuvent être employées, soit pour éviter de trop frequentes Cadences parfaites dans un même Ton, par le moyen de la rompue (diversité tres-agreable en ce cas) soit encore pour faire reposer le Chant sur une Dominante tonique, ou même sur la Note tonique, par le moyen de la Cadence irreguliere, (autre diversité qui entretient l'Auditeur dans des suspensions agreables.) L'on ne doit pas moins essayer de faire entrer dans cette Basse, de ces Progressions sur lesquelles on peut faire entendre une suite d'Harmonie dérivée de celle des différentes Cadences, selon les Exemples que nous en avons donné, sans oublier les Progressions de 7, 7 & 6, 2 & 6, 4, 4X, 2X, 9, 11, 4X, & 7X.

Chaque Note de la Basse doit nous représenter un Temps, & chaque Accord de même; de sorte qu'une Ronde peut se partager en quatre Noires pour en former quatre Temps, supposant que la mesure sera pour lors à quatre Temps.

Comme il peut se trouver des Personnes; qui, se méfiant de leur force, craignent de ne pouvoir composer une bonne Basse; il est à propos de les avertir (si elles n'ont pas ce goût naturel qui nous fait inventer divers Chants qui sont toujours agreables) qu'elles ne pourront se tromper en faisant proceder la Basse indifferemment sur toutes les Notes d'un Ton, en preferant les plus petits Intervalles aux plus grands, comme monter de 3, plutôt que descendre de 6, &c. en se souvenant que la Note sensible veut être suivie de la Tonique, au Chromatique près; qu'il faut faire entendre une Cadence finale avant

ARTICLE TROISIEME.

*Des Dissonances majeures causées par la Note sensible,
& des Notes sur lesquelles elles se font.*

1°. Le *Tri-Ton* ne se fait que sur la *quatrième Note*, lorsque cette Note descend ensuite sur la *Mediante* ou sur la *Note tonique*.

2°. La *fausse-Quinte* ne se fait que sur la *Note sensible*, lorsque cette Note monte ensuite sur celle du *Ton*, ou quelquefois sur la *Mediante*.

3°. La *petite Sixte majeure* ne se fait que sur la *seconde Note du Ton*, & lorsque la *Sixte* est *mineure*, c'est ordinairement sur la *sixième Note*.

4°. La *Tierce majeure* ne peut se rencontrer avec la *septième* formant ensemble un Intervale de *Tri-Ton* ou de *fausse-Quinte*, que sur la *Dominante tonique*. Ces quatre Dissonances sont les plus usitées.

5°. La *septième superflü* ne se fait que sur la *Note tonique*, qui reste sur le même degré, pour préparer & sauver cette Dissonance.

6°. La *cinquième superflü* ne se fait que sur la *Mediante des Tons mineurs*, comme il a été dit ailleurs.

7°. La *seconde superflü* ne se fait que sur la *sixième Note des Tons mineurs*, & cette Note doit descendre ensuite.

8°. La *septième diminuée* ne se fait que sur la *Note sensible*; après quoi cette Note doit monter.

9°. Les autres Dissonances dérivées de ces deux dernières se font sur les mêmes Notes, que celles dont l'Accord ne diffère que de la *Dominante* à la *sixième Note*, dans les *Tons mineurs* seulement.

ARTICLE QUATRIEME.

Des Dissonances mineures.

1°. La *onzième heterocliste*, dite *Quarte*, peut se faire sur toutes les Notes qui doivent porter des *Accords parfaits* ou de *Septième*, pourvu que ceux-ci suivent immédiatement après, en exceptant de cette Règle la première & la dernière Note d'une Piece; & de cette manière, elle se trouvera toujours préparée, en remarquant deux choses.

La première, que si l'on tombe sur un *Accord parfait* après l'un de ses dérivés, ces deux Accords n'étant qu'un même, la *Onzième* ne peut y être entendu.

La seconde est, de donner toujours la *Sixte* à la Note qui monte de *Tierce* sur celle où l'on veut faire cette *Onzième*.

2°. La *Septième* où la *Dissonance majeure* ne se fait point entendre, aime à être préparée par l'*Octave*, par la *Quinte*, par la *Sixte*, par la *Tierce* ou par la *Sixte*, & même par la *Quarte*; Consonance provenant de l'Accord de *Sixte-Quarte* d'une *Dominante tonique*, selon les différentes progressions de la Basse.

3°. La *Neuvième* doit être toujours préparée par la *Tierce* ou par la *Quinte*, selon la différente progression de la Basse; elle peut l'être encore par la *fausse-Quinte*.

4°. La *Onzième* doit l'être aussi par la *Quinte*, & quelquefois par la *Septième*, mais rarement; quand elle est *heterocliste*, elle peut l'être par toutes les Consonances, & encore par la *Septième* & par la *fausse-Quinte*.

5°. La *Seconde* qui est préparée dans la Basse, peut être précédée dans le Dessus, d'une Consonance quelconque, pendant que la Basse tient & reste sur le même degré. Au reste, toutes les Dissonances doivent être sauvées, comme il a été dit.

L'on peut retrancher de tous les Accords dissonans l'un des deux Sons qui forment ensemble la Dissonance, & n'y faire que l'*Accord parfait*, ou l'un de ses dérivés.

ARTICLE CINQUIEME.

Des Consonances qui doivent être préférées, lorsqu'il s'agit de les doubler.

Il n'y a qu'à compter les Consonances par ordre, ainsi l'*Octave*, la *Quinte*, la *Quarte*, la *Tierce* & la *Sixte*, pour savoir distinguer que l'on doit préférer l'*Octave* à la *Quinte*, & ainsi de suite; en remarquant que l'*Octave* est déjà une réplique, & que dans l'Accord consonant de la *Sixte*, l'*Octave* de la *Tierce* ou de la *Sixte* est aussi bonne que celle de la Basse.

ARTICLE SIXIEME.

De la Mesure & du Temps.

Une Musique sans mouvement perd toute sa grace, on ne peut même inventer de beaux Chants sans ce mouvement; il ne faut donc pas seulement s'attacher à faire des Accords, il faut de plus que le Chant des Parties, dont ces Accords sont composés, ait un cer-

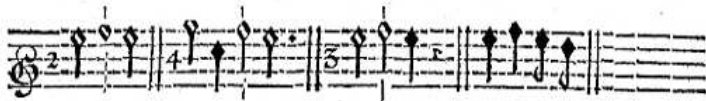
tain mouvement où l'on puisse distinguer une Cefure, une Section, une Cadence, une Syllabe longue d'une breve, & les *Temps* où la Dissonance doit être employée; le tout devant se faire sentir dans le premier instant du premier *Temps* d'une *Mesure*. Voyez le premier Chap. & dans le second Livre, les Chap. XXVI. XXVII. XXVIII. & XXIX.

ARTICLE SEPTIEME,

De la Syncope.

Pour suivre l'ordre naturel de la *Mesure*, il faut que la valeur de chaque Note commence & finisse dans l'espace de chaque *Temps*. Cependant une Note qui aura commencé dans le premier instant du *Temps bon*, pourra rester sur le même degré autant de temps que le goût le permettra, que le Son en soit permanent, ou non; mais dès qu'une Note commence dans un autre temps, & que la moitié de sa valeur se fait entendre dans le *Temps bon* suivant, cela heurte l'oreille, & l'on dit pour lors qu'elle est *syncopée*. Or cette Note syncopée peut se distinguer de quatre façons.

La première, lorsque la Note se trouve partagée en deux valeurs égales par la barre qui separe les *Mesures*; Ainsi.



La seconde, lorsque deux Notes d'une égale valeur qui se suivent en même degré sont liées par un demi cercle fait ainsi, \frown ou ainsi \smile ; ce qui marque que le Son de ces deux Notes doit être permanent.

E X E M P L E.



La troisième, lorsqu'une Note est précédée d'une autre qui ne vaut que la moitié du premier *Temps*, ou lorsqu'elle est précédée d'un caractère qui marque un silence de pareille valeur; supposé que cette Note précédée ainsi, anticipe dans le *Temps* suivant.

EXEMPLE.

E X E M P L E.



Les Notes A. B. C. D. F. G. H. & J. sont syncopées.

La quatrième, lorsqu'on fait repeter deux Notes en même degré, dont la valeur est égale, & dont la première frappe dans le *Temps mauvais*, & la seconde dans le *Temps bon*, au lieu de les lier, soit pour l'application des paroles, soit pour rendre l'*Air* plus vif ou plus gay.

E X E M P L E.



Pour qu'une Note soit *syncopée*, il faut non seulement qu'elle commence dans un *Temps mauvais*, ou dans la seconde moitié du premier *Temps*; mais il faut encore que sa valeur puisse se partager en deux parties égales, dont l'une frappe dans le premier *Temps*, & l'autre dans le *Temps* suivant; & au lieu de ne se servir que d'une Note pour la *syncope*, l'on peut en prendre deux, dont chacune représente la moitié de cette Note *syncopée*, pouvant les faire repeter, ou en rendre le Son permanent, en les liant avec le demi cercle; ce qui fait qu'elles ne s'expriment pour lors que comme une Note, dont la valeur égaleroit celle de ces deux Notes.

On doit laisser au Compositeur la liberté de se servir de ces différentes manieres de *syncoper*; (c'est le sentiment des plus habiles Maîtres,) elles sont également en usage dans l'Harmonie & dans la Melodie; dans l'Harmonie pour faire entendre les Dissonances *preparées*; & dans la Melodie pour rendre le Chant plus expressif, sans changer l'espece de l'Intervale entendu dans l'une & dans l'autre Note de la *syncope*, ou dans la même Note *syncopée*.



Les chiffres qui ne marquent que des Consonances, ainsi 3. 6. &c. font voir que la *Syncope* n'est employée que pour le goût du Chant; & ceux qui marquent une Dissonance après la Consonance, font voir que cette *Syncope* sert à l'Harmonie.

L'on peut faire *syncopter* la Basse de même que le Dessus, ensemble ou séparément quant à la Melodie; mais quant à l'Harmonie cette Basse ne peut *syncopter* que dans les Accords de 2, ou de 4x, ou encore de *septième-superflue*.

Pour que la *Syncope* soit observée exactement dans l'Harmonie, il faut que la valeur de la Consonance qui *prepare* & qui *sauve*, & que la Dissonance *preparée* soit égale; autant que cela se peut, ceci ne souffrant d'exceptions que dans la mesure à *trois Temps*, où il se trouve deux *Temps mauvais*; de sorte que la Consonance qui *prepare* ou qui *sauve* peut contenir, en ce cas, le double ou la moitié de la valeur de la Dissonance *preparée*.

Lorsqu'il se trouve plusieurs Dissonances de suite, il n'y a que la première qui puisse s'assujettir à la règle d'être *preparée* dans les *Temps mauvais*, & d'être entenduë dans le *bon*.

Dès qu'une Dissonance ne peut être *preparée*, la *Syncope* n'y a plus de part; mais il faut y observer, autant que cela se peut, une Progression diatonique depuis la Consonance qui précède la Dissonance jusqu'à la Consonance qui *sauve*, & une égalité de valeur

dans chacune des Notes qui les forment, bien que cette égalité ne soit pas si nécessaire ici que dans la *Syncope*, & que la Progression diatonique de la Consonance qui passe à la Dissonance non préparée ne doive pas servir de règle générale, sur tout à l'égard de la *Septième*, de la *fausse-Quinte*, & de toutes les *Dissonances majeures*.

CHAPITRE TRENTESIXIÈME.

De la Composition à deux Parties.

Moins il y a de Parties dans une Pièce de Musique, plus les Règles en sont rigoureuses; de sorte que certaines *Licences* permises dans les quatre Parties peuvent devenir fautes, lorsqu'on diminue le nombre de ces Parties.

1°. Il faut distinguer à présent les Consonances en *parfaites* & en *imparfaites*.

Les *parfaites* sont l'Octave & la Quinte, n'étant pas permis ici de faire deux Octaves ni deux Quintes de suite, quand même elles seroient renversées.

La Quarte est aussi une Consonance *parfaite*; mais comme elle ne convient gueres dans une composition à deux, nous nous contenterons de préférer la manière dont elle doit y être employée.

Les *imparfaites* sont la Tierce & la Sixte, pouvant en faire plusieurs de suite, & les entre-mêler, sans craindre de manquer; pourvu qu'on ne s'écarte pas de la bonne *Modulation*.

Quand on passe d'une Tierce à une Sixte, ou d'une Sixte à une Tierce, & que la progression des Parties est consonante, il faut faire en sorte qu'elle soit contraire ou renversée; c'est à dire, que l'une monte, pendant que l'autre descend.

Il est bon de passer, autant que l'on peut, d'une *Consonance parfaite* à une *imparfaite*, & de celle-ci à l'autre.

L'on ne peut gueres passer d'une *Consonance parfaite* à une autre, ou à une *imparfaite*, ou encore de celle-ci à une *parfaite*, que lorsqu'une Partie procède diatoniquement, pendant que l'autre fait un Intervalle-consonant; & il est bon même que la progression des Parties soit contraire en ce cas.

E X E M P L E

De la suite des Consonances parfaites.

Toute autre Progression de deux Consonances parfaites de suite, ne vaut rien.

Les mesures marquées d'un A, se ressemblent, aussi-bien que celles qui sont marquées d'un B.

2°. L'on peut faire passer une Partie par autant d'Intervalles consonans que l'on veut, pendant que l'autre reste sur le même degré; bien entendu que les deux Parties s'accorderont toujours ensemble.

3°. L'on peut dire que tous les passages de l'Octave à la Tierce, de la Quinte à la Tierce, & à la Sixte, de la Sixte à la Tierce, & de la Tierce à la Sixte, sont bons.

4°. Les passages de l'Octave à la Quinte sont bons, pourvu que la progression des Parties soit contraire; cependant celui où la Bassé descend diatoniquement, ne vaut rien.

5°. Ceux de l'Octave à la Sixte sont bons, pourvu que la progression des Parties soit contraire, lorsqu'elles sont chacune un Intervale consonant, bien que tout soit bon quand la Bassé descend de Tierce.

6°. Ceux de la Sixte à l'Octave sont bons, excepté lorsque la Bassé monte diatoniquement, lorsque le Dessus descend de même, ou lorsque les deux Parties sont chacune un Intervale consonant.

7°. Ceux de la Sixte à la Quinte sont bons, excepté lorsque le Dessus monte diatoniquement, lorsque la Bassé descend de même, ou lorsque les deux Parties sont chacune un Intervale consonant.

8°. Ceux de la Quinte à l'Octave sont bons, excepté lorsque la Bassé monte diatoniquement, ou lorsque les deux parties sont chacune un Intervale consonant.

9°. Ceux de la Tierce à l'Octave sont bons, excepté lorsque la Bassé descend diatoniquement; en observant encore que la progression des Parties soit contraire, lorsque la Bassé monte de Quinte.

10°. Ceux de la Tierce à la Quinte sont encore bons, pourvu que la progression des Parties soit contraire aux endroits où la Bassé monte de Seconde, de Tierce & de Quarte; & il faut même la faire monter de Quarte, plutôt que de la faire descendre de Quinte, autrement cette progression ne vaudroit rien.

11°. Pour ce qui est de la Quarte; voici un Exemple de toutes les Consonances qui peuvent la précéder, & la suivre.

Les Guidons marquent les différentes Consonances; & même les Dissonances qui peuvent suivre cette Quarte; les chiffres qui sont entre les deux Parties marquent la même chose, & ceux qui sont au dessous de la Bassé marquent les Accords qui doivent être employés en ce cas.

Prenez garde que les Guidons des Exemples A, & B, marquent deux Accords différens, celui du *Tri-Ton* ou celui de la *grande Sixte*, l'un ne pouvant être employé, quand l'autre a lieu.

Toute autre progression que celles qui viennent d'être prescrites, n'est point bonne; & sur tout, remarquez qu'elles sont fondées sur la préférence que l'on doit donner naturellement aux plus petits Intervalles, c'est à dire, que comme monter de Sixte ou descendre de Tierce, c'est la même chose, l'on doit préférer la progression de Tierce en descendant, ainsi des autres progressions qui ont un même rapport, excepté que le bon goût ne demandât le contraire aux endroits où l'on appercevroit que cela n'attaqueroit point le fond de nos Regles.

Ces Regles sont également justes pour tous les Tons, soit qu'une Tierce ou une Sixte se trouvent majeures ou mineures.

Les autres Regles qui concernent les quatre Parties, tant à l'égard de la progression naturelle aux Tierces majeures & mineures, que de celles des Dissonances, doivent être également observées par tout.

Quand on possède une fois la connoissance de la bonne Modulation, l'on observe presque toutes ces Regles, sans être obligé d'y donner une grande attention.

CHAPITRE TRENTE-SEPTIEME.

Des fausses Relations.

Pour éviter les *fausses Relations* dans la progression d'une seule Partie, il n'y a qu'à la faire proceder par des Intervalles diatoniques ou consonans; ceux de fausse-Quinte, de Septième diminuée, & de Quarte diminuée étant encore permis en descendant, mais non pas en montant; cependant la bonne Modulation étant une fois observée, l'on peut se servir de tous les Intervalles connus, pourvu qu'ils n'excedent point l'étendue de l'Octave, mais avec un peu plus de circonspection à l'égard de ceux que nous n'avons pas nommez, qu'à l'égard des autres; les Italiens y ajoutent encore la Tierce diminuée en descendant, comme de *Mix* à *Ut* x, ce que nous laisserons à la discretion des Compositeurs.

A l'égard des *fausses Relations* qui peuvent se rencontrer entre-deux Parties, il est impossible d'y tomber, quand on possède parfaitement la Modulation.

E X E M P L E.

The musical example consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves contain a sequence of notes with letters 'A' and 'B' written above them. The notes are: A, B, A, B, A, B, A, B, A. The letters 'A' and 'B' are placed above the notes to indicate the mode (major or minor) associated with each note. The notes are connected by stems, and there are bar lines at the beginning and end of the sequence.

L'on voit que les Nottes A, nous representent un Mode majeur; & que les Nottes B, nous en representent un mineur; de sorte que l'on ne peut pas moduler dans un Ton moitié majeur moitié mineur, ni passer du majeur au mineur, ou de celui-ci à l'autre sur une même Note tonique, qu'après une Cadence parfaite dans le Ton majeur ou mineur, par lequel on a commencé, encore même cela ne se fait-il qu'avec beaucoup de prudence; ainsi la connoissance de la Modulation, nous met au dessus de ces regles qui sont presque inutiles, quand on la possède bien; c'est pourquoi nous n'en disons pas davantage là-dessus.

CHAPITRE TRENTE-HUITIEME.

De la maniere de faire un Chant au-dessus d'une Basse.

Pour faire un Chant au-dessus d'une Basse, il ne faut la composer d'abord que dans un seul Ton, dont on sçait déjà la *Modulation*: Sçachant de plus la suite des Consonances & des Dissonances, (la maniere de *preparer* & de *sauver* ces Dissonances ayant été expliquée) il ne sera pas difficile de faire sans faute un Chant au-dessus de cette Basse composée.

Cependant pour donner un plus grand effort à son genie, lorsque l'on sçait les Accords que chaque Note d'une Basse doit porter, l'on peut choisir dans chaque Accord l'un des Sons dont il est composé, pour en former un Chant à son gré. Ainsi dans l'*Accord parfait*, je choisiss la Tierce, la Quinte ou l'Octave; & dans celui de la Septième, je la choisiss parmi les autres, si je veux, & si je puis; car je ne puis choisir cette Septième qu'elle ne soit *preparée*; excepté lorsque la Basse monte de Tierce ou de Quinte, pendant que le Dessus descend diatoniquement, ou monte & descend ensuite diatoniquement. (Voyez l'Exemple du Chap. XIX.) Si même la Septième ne pouvoit être *sauvée* en descendant diatoniquement sur une Consonance de l'Accord suivant, il faudroit ou ne pas s'en servir, ou changer la Basse; excepté que l'on ne reconnoit que les Nottes de la Basse, qui suivent; sont comprises dans l'Accord de la Septième que l'on fait entendre; & qu'après elles suit une Note où cette Septième sera *sauvée* sur l'une des Consonances de son Accord; & pour lors cette Septième avant que d'être *sauvée*, reste toujours sur le même degré, au cas que l'une de ces Nottes comprises dans le même Accord, & qui se trouve dans la suite de la Basse, ne fasse point Octave avec cette Septième que l'on entend; car il faudroit pour lors faire descendre cette Septième d'une Tierce, en faisant monter ensuite cette dernière Note sur la Consonance qui devoit suivre naturellement la Septième; l'on pourroit encore faire descendre en pareil cas la Septième sur la *Note sensible*, supposé que cette *Note sensible* soit comprise dans le même Accord; de sorte que la Note où l'on pourra descendre de Tierce après la Septième, fera la Sixte de celle qui dans la Basse fera l'Octave de cette Septième, & la *Note sensible* en formera le *Tri-Ton*.

est rempli de fautes à l'égard de la Basse fondamentale; fautes qui ne font pas contre le fond de l'Harmonie, mais seulement contre la progression des Parties. Cette Basse-fondamentale n'étant ici que pour preuve de la parfaite Harmonie, dont on tire les Sons convenables aux Chants que l'on veut faire entendre.

A. Je passe à mon gré par tous les Sons de l'Accord.

De la Quinte je passe à la Sixte B, quoique j'eusse pû rester sur la Quarte, sans changer de lieu la Quinte qui précède; parce que cette Quarte fait partie de l'Accord de la *petite Sixte* B; j'aurois pû passer aussi sur la Tierce.

B. C. D. E. Je fais passer quatre Sixtes de suite, parce qu'elles font partie des Accords, quoique j'eusse pû me servir de l'un des autres Intervalles compris dans chacun des ces Accords.

F. G. Au lieu de passer de la *Note sensible* à la *Tonique*, je passe à la *Mediante*, parce que cela n'est pas contre les regles de la Progression des Consonances, outre que la *Mediante* représente la *Note tonique*, & fait partie de son Accord.

H. Je fais entendre la Quarte, qui fait partie de l'Accord de la Seconde; je passe ensuite à la Sixte J, & je tombe sur la Seconde, qui fait partie de l'Accord du *Tri-Ton* K.

La Sixte que je fais entendre à L, *prepare* la Septième à M, qui est *sauvée* en descendant sur la Sixte N. Cette Sixte qui est la *Note sensible*, montant comme elle le doit sur la *Note tonique* O; je passe ensuite sur la Tierce de cette même *Note tonique* P, pour faire entendre la Seconde à Q.

Les Secondes qui sont *préparées & sauvées* dans la Basse P, Q, R, S, T, sont précédées dans le Dessus de la Tierce à P, & de la Sixte à R; elles pourroient l'être également de l'Octave, de la Quinte ou de la Quarte, parce que la Seconde peut être précédée & suivie indifféremment d'une Consonance quelconque, dont un Accord est composé; car nous voyons qu'elle est suivie de la Quarte à T, qui fait partie de l'Accord de la *petite Sixte*; bien entendu que la progression limitée à la Basse, ne change point en pareil cas.

Comme la Tierce est la Consonance la plus propre à *préparer & à sauver* la Seconde, il est bon de la faire entendre pour lors le plus souvent que l'on peut; la Quarte que nous mettons en sa place à T, & qui forme une Dissonance avec elle devant tomber sur la Note où cette Tierce auroit dû tomber en descendant, si elle eût frappé avec cette Quarte, comme nous le faisons à V; car ce doit être pour nous une regle generale, que quand au lieu d'une Note qui doit naturellement *sauver* une Dissonance dans le Dessus, on lui en substitue une autre, qui fait avec elle une Septième ou une Seconde,

pour lors on doit faire passer la Note substituée sur la Note qui auroit dû suivre celle qui ne paroît point, & qui auroit formé une *Dissonance mineure* avec cette Note substituée à sa place; ce qui peut se rencontrer dans l'Accord de la *petite Sixte*, entre la Tierce & la Quarte, & dans ceux de *grande Sixte*, & de *fausse-Quinte* entre la Quinte & la Sixte; de sorte que si dans ces Accords, la Tierce ou la Quinte doivent servir à *sauver* une Dissonance, & si elles doivent descendre ensuite diatoniquement, la Quarte ou la Sixte qu'on leur substitue, doivent passer sur les Notes qui auroient dû suivre naturellement cette Tierce ou cette Quinte.

Vous trouverez dans le reste une suite de tout ce que nous venons de dire, en remarquant que le *Ton* change à M, où nous donnons la Septième à la *Note tonique*, au lieu de faire monter sur son Octave la *Note sensible*, qui luy sert pour lors de Septième; cette *Note tonique* devenant *quatrième Note* par les Accords de *grande Sixte* & de *Tri-Ton* qu'elle porte ensuite à N, & à O; puis nous reprenons le *Ton* d'*Ut* à J, par rapport à la progression consonante de la Basse qui se termine à U, d'où nous connoissons que la *Note tonique* est *Ut*; ce qui nous oblige de préparer ce *Ton* en quittant le ♯ de *Fa* à *Ré*; ensuite de quoi le ♯ qui se trouve sur la Note *Sé*, nous annonce le *Ton* de *Fa*, après lequel celui d'*Ut* se declare par le *Dieze* qui remet cette Note *Sé* dans son naturel.

Ces observations que nous faisons par rapport à la Basse-continuë, peuvent s'éclaircir, en comparant l'un après l'autre le Dessus & cette Basse-continuë à la Basse-fondamentale; où l'on trouvera que de chaque Accord parfait ou de Septième, que portent les Notes de cette Basse fondamentale, l'on choisit pour la Basse-continuë & pour le Dessus, la Tierce, la Quinte, l'Octave ou la Septième; en conformant ensuite la progression de ces deux Parties à nos Regles precedentes: Remarquez bien que quand la progression de la Basse-continuë est diatonique, comme entre G. H. T. K. L, &c. celle du Dessus est souvent pareille à celle de la Basse-fondamentale; d'où nous concluons, que la progression consonante d'une Partie, oblige souvent l'autre à en suivre une diatonique, de même que la progression diatonique d'une Partie en impose souvent une consonante à l'autre.

Pour faire une Basse figurée, l'on peut d'abord en composer une Fondamentale, au-dessus de laquelle l'on compose cette Basse figurée, à peu-près de même que l'on compose un Dessus figuré sur une Basse, je dis à peu-près, parce que loin d'éviter de se servir des mêmes Notes dans l'une & dans l'autre Basse, l'on doit au contraire, faire entendre dans cette Basse figurée, autant que l'on peut, les Sons fondamentaux de la Basse-fondamentale, même dans le premier moment du *Temps*.

Il faut toujours conformer le Dessus à la Partie qui doit être entendue avec elle; & si ce Dessus devoit être entendu avec les deux Basses, il faudroit pour lors qu'il fut dans les regles avec l'une & l'autre Basses; ainsi il faudroit changer ce Dessus à C, D, où il fait deux Quintes avec la Basse-fondamentale, & mettre des Notes où sont les Guidons.

L'on peut encore composer la Basse figurée la premiere; & après en avoir distingué les temps, l'on doit mettre au-dessous, une Basse-fondamentale qui puisse se rapporter entierement aux regles prescrites pour la progression de cette derniere Basse, & pour les Accords qu'elle doit porter; de sorte qu'après cela, l'on peut composer un Dessus plus ou moins figuré que cette Basse figurée.

Il se trouve souvent dans une Basse figurée des Notes qui peuvent servir à deux Accords differens, & l'on ne peut se déterminer pour lors que par le *Temps* qui suit celui où l'on est incertain du choix de l'Accord; la Basse-fondamentale pouvant nous servir encore de guide en cette occasion.

Il faut chercher la diversité autant que l'on peut, en évitant de faire entendre trop souvent les mêmes passages.

On est libre de figurer, ou non, tous les *Temps* d'une mesure; on ne figure quelquefois que la moitié d'un *Temps*, tantôt dans la Basse, tantôt dans le Dessus, ou le tout ensemble, en suivant toujours les Regles.

E X E M P L E.



L'on peut faire commencer l'une des Parties la premiere, & faire

entrer l'autre, deux ou trois Temps après, & même une ou deux Mesures après, selon qu'il est dicté par le goût, ainsi des autres Parties, s'il y en avoit davantage.

L'on peut commencer par telle partie de la mesure que l'on veut, même par le dernier quart de *Temps*; l'on peut encore faire cesser l'une des Parties pendant quelque temps, mais si c'est la Basse, ce ne peut être que pendant une ou deux mesures au plus; car la Basse-continue doit toujours être sous-entendue, quoique l'on ne veuille faire entendre qu'une seule Partie.

Tous ces silences se marquent avec des *soupirs* & autres caracteres de cette nature, que nous avons expliquez au premier Chapitre.

Au reste, le *Point* mis après une Note, lequel doit être pris pour cette Note même, forme ordinairement Accord avec les autres Parties, parce qu'il se trouve presque toujours dans un *Temps bon*, & comme il vaut la moitié de la Note qui le précède, si par hazard sa valeur ne contient qu'un *demi Temps*, ou moins, la Note qui le suit n'est admise pour lors que pour le goût du Chant.

ARTICLE SECOND.

Du Chant-figuré par des Intervalles diatoniques.

L'on peut faire passer aiant de Notes que l'on veut entre les *Temps*; & si-tôt qu'elles procedent par des Intervalles diatoniques, il n'importe pas qu'elles soient du nombre de celles qui composent l'Accord, pourvu que la premiere en soit; mais si après plusieurs Notes en pareille progression, l'on procede par un Intervale consonant de la derniere Note d'un *Temps* à la premiere du *Temps* qui suit, il faut que cette derniere Note soit aussi comprise dans l'Accord qui subsiste pendant la valeur du *Temps* où elle a lieu.

Si les *Temps* entre lesquels on fait passer plusieurs Notes, sont assez lents pour qu'ils puissent se partager en deux *Temps* égaux, on fera toujours bien de partager aussi en valeur égale les Notes qui passent dans un même *Temps*, en observant que la premiere Note de chaque valeur soit du nombre de celles qui composent l'Accord pendant lequel on fait ce passage.

Le goût nous oblige quelquefois à transgresser ces regles, en ce que dans une progression diatonique, la premiere Note d'un *Temps* n'est pas toujours comprise dans l'Accord qui doit être entendu; mais l'on peut remarquer que cette premiere Note n'est admise pour lors dans le Chant, que comme une espece de *coulé*, qui vous conduit immédiatement après, sur la Note comprise dans l'Accord, avant que la valeur du *Temps* où cet Accord a lieu, soit expirée.

EXEMPLE.

Cette mesure, quoi qu'à deux *Temps*, est partagée en quatre, presque par tout, où l'on voit que la première des deux Croches est toujours comprise dans l'Accord.

Dans le *Temps* A, la première des deux dernières Croches n'est point comprise dans l'Accord, parce que le Chant est conduit en progression diatonique d'un *Temps* à l'autre, où l'on voit que les deux premières Croches qui ne participent point de cette progression sont comprises dans l'Accord.

Chaque Note du *Temps* B, doit porter un Accord, en partageant ce *Temps* en quatre, parce que dès que la *Note tonique* paroît après sa

sensible,

sensible, elle doit porter son Accord naturel. Si cette *Note tonique* paroît incontinent dans la mesure suivante, & que le Chant s'y reposât, le *Temps* B, ne devoit point être partagé; mais le Chant qui va se reposer sur la *Dominante*, nous fait sentir pour lors une *Cadence irrégulière* de la dernière Croche du *Temps* B, à la Note qui suit.

La première & la troisième Croche du *Temps* C, ne sont point du nombre de l'Accord, parce qu'elles y forment une espèce de coulé, en tombant sur la seconde & sur la quatrième Croche, qui sont comprises dans l'Accord; car il falloit que cette quatrième Croche fut comprise dans l'Accord, puisqu'elle passe à l'autre *Temps* par un Intervalle consonant; l'on trouvera de pareils coulez dans les *Temps* F, & D.

Le *Point* D, représente la Note qui le précède; & l'Accord du *Tri-Ton* qui y est chiffré, a lieu jusqu'à l'expiration de la valeur de ce *point*, ainsi le *Tri-Ton* ne se sauve que dans le *Temps* qui suit ce *point*.

Voilà comme nous avons crû devoir expliquer ce qui n'a paru jusqu'à présent que sous des règles fort abstraites.

C'est de cette facilité de figurer le Chant, & du renversement des Accords que provient cette diversité incompréhensible dans la Musique.

CHAPITRE QUARANTIÈME.

De la manière de faire une Basse-fondamentale sous un Dessus.

LA Basse-fondamentale est le plus sûr moyen pour trouver celle qui convient à un Dessus déjà composé, quand on n'a pas le goût assez formé, pour sentir cette Basse en même temps que l'on compose le Dessus; car un Chant quelconque a toujours sa Basse naturelle, qui lui convient mieux qu'aucune autre, & qui nous prévient; pour peu que nous soyons sensibles à la parfaite Harmonie, nous chantons naturellement la Basse de toutes les *Cadences* quand nous en entendons le Dessus; ce qui doit nous faire connoître déjà le *Ton* dans lequel nous chantons, ainsi de *Cadence* en *Cadence*, soit parfaite ou irrégulière (car la rompuë n'est point différente dans le Dessus, de la parfaite) nous connoissons les changemens de *Tons*; & la Basse fondamentale, qui ne peut souffrir que des Accords parfaits ou de *Septième*, nous détermine encore plus vite.

EXEMPLES.

Des différentes Progressions d'un Dessus dans les Cadences.

The musical notation consists of two staves. The first staff contains examples A through H, and the second staff contains examples J, L, and M. Each example shows a sequence of notes on a five-line staff, representing a cadence. Above the notes are labels for the mode: 'Ton majeur' (Major) and 'Ton mineur' (Minor). Below the staves are descriptive labels: 'Cadences parfaites dans les Tons maj. & mineurs' for A, B, C, D, F, G, H; 'Cadences parfaites, en irrégulières.' for C, D, F, G; and 'Cadences irrégulières.' for J, L, M.

Toutes ces Cadences sont établies sur le Ton d'Ut, seulement; quoiqu'elles ayent rapport à d'autres Tons.

La Cadence parfaite A, monte de la Note sensible à la Tonique dans les Tons majeurs & mineurs, quoiqu'elle pût monter de la seconde Note à la Mediante dans les Tons mineurs, conformément à l'Exemple F.

La Cadence parfaite B, descend de la seconde Note sur la Tonique dans les Tons majeurs & mineurs, quoique dans les mineurs elle pût descendre de la quatrième Note à la Mediante, conformément à l'Exemple G, ainsi le Ton majeur d'UT, & le mineur de LA, ont beaucoup de rapport dans ces deux premières Cadences; & pour parler plus en general, ces deux Cadences ont également lieu dans un Ton majeur & dans un mineur, dont la distance n'est que d'une Tierce mineure, conformément à la distance d'UT Ton majeur, à LA Ton mineur, de FA Ton majeur, à RE Ton mineur, de SOL Ton majeur, à MI Ton mineur, &c.

Les Cadences C, D, F, G, qui sont arbitraires entre les Parfaites & les Irrégulières, ne se distinguent que par la différente progression que l'on est libre d'y donner à la Basse, soit en montant de quarte sur la Note tonique pour former une Cadence parfaite, soit en descendant de quarte sur cette même Note, ou sur la Dominante, pour former une Cadence irrégulière: Quand nous disons, ou sur la Dominante, c'est en supposant que ces Cadences peuvent nous représenter un autre Ton que celui d'Ut; car celles de C, & de D, peuvent être prises pour irrégulières dans le Ton de Ré, & celle de D, peut être prise encore de

même dans le Ton de Fa; celles d'F, & de G, peuvent être prises pour parfaites dans le Ton de Mi; & celle de G, peut être prise encore pour irrégulière dans le Ton de La; mais les véritables Cadences irrégulières sur la Dominante d'Ut, sont celles des Exemples H, I, L, M, quoique l'Exemple H, puisse nous représenter une Cadence parfaite ou irrégulière dans le Ton de Si; & celui d'I, puisse nous en représenter une irrégulière dans le Ton mineur de La, que celui d'L, puisse nous en représenter une parfaite dans le Ton de Ré; & qu'enfin celui d'M, puisse nous en représenter une irrégulière dans le Ton majeur, de Si; dans le mineur de Sol, & dans l'un & l'autre de Mi. Or voici le fruit que nous pouvons tirer de ces Cadences arbitraires dans le Dessus.

1°. Il ne faut composer votre Dessus que dans le Ton majeur d'Ut, ou dans le mineur de Ré, supposé que la connoissance des autres Tons ne vous soit pas aussi familière; & pour connoître si ce Dessus est véritablement composé dans l'un de ces deux Tons, ne pouvant le faire commencer que par l'Octave, la Tierce, ou la Quinte; vous remarquerez où va se terminer la première Cadence, qui se trouve ordinairement dans la seconde ou dans la quatrième Mesure: Ayant donc commencé par Ut, par Mi ou par Sol, qui sont l'Octave, la Tierce, & la Quinte d'Ut, si votre première Cadence se termine en Ré, vous ne serez pas pour cela dans le Ton de Ré, car il faudroit avoir commencé par Ré, Fa ou La, qui sont l'Octave, la Tierce & la Quinte de ce Ré. De plus, si vous êtes obligé d'ajouter quelques x, ou quelques z aux Notes, par rapport à certains semitons, où le goût du Chant vous conduit, ces signes vous déterminent d'abord le Ton, conformément à l'explication que nous en avons donnée. (Chap. XXV. & XXVI.) Car si vous avez commencé par Ut; cet Ut fait la Tierce mineure de La, & la Quinte de Fa, de même qu'il fait l'Octave d'Ut; & ce ne peut être que par les x ou les z, ou encore par les Cadences que l'on distingue le Ton; quoique si l'Air est composé dans le goût naturel, il n'y a qu'à s'en rapporter à la dernière Note, qui doit être naturellement la Tonique.

2°. Si-tôt que vous êtes certain du Ton que vous traitez, il faut lui approprier toutes les Cadences qui peuvent lui convenir; & quand il s'en trouve quelques-unes d'étrangères, il faut les rapporter à celles de l'Exemple précédent, en remarquant ce qui suit.

1°. Le Dessus doit toujours faire la Tierce, la Quinte, l'Octave, ou la Septième avec la Basse fondamentale.

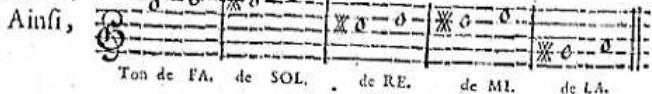
2°. Dans la Basse fondamentale, il faut toujours donner la préférence aux Progressions les plus parfaites; ainsi celle de la Quinte en descendant doit être préférée à celle de la Quarte, celle-ci à celle

de la Tierce, & celle-ci à celle de la Septième, en se souvenant que monter de Deuxième est de même que descendre de Septième, &c. Cependant si le Dessus ne pouvoit s'accorder avec la Basse, en la faisant descendre de Quinte, il faudroit chercher cet Accord dans une Progression de Quarte, de Tierce ou de Septième, en préférant toujours la plus parfaite.

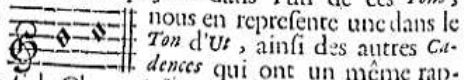
3°. Il ne faut point figurer le Dessus, lorsque l'on veut se stiler parfaitement sur la Basse-fondamentale, parce que le *Chant figuré* ne peut qu'embarrasser les Commencans; de sorte qu'il faut que chaque Note du Dessus vaille au moins un Ton.

4°. Il faut s'attacher d'abord à composer des *Airs* de caractère, comme *Gavottes*, *Sarabandes*, &c. parce que les *Cadences* s'y apperçoivent presque toujours de 2. en 2. Mesures; ce qui détermine plus vite. Voyez le second Livre, Chap. XXV. XXVI. XXVII & XXVIII. où vous trouverez le mouvement de ces *Airs*, la quantité des Mesures dont ils doivent être composés, les sortes de Vers qui leur sont propres, & ce que l'on doit observer pour mettre des Paroles en chant.

5°. Si vous appercevez dans vos *Airs* quelques *Cadences* étrangères au Ton que vous traitez, il faut remarquer si elles terminent le Chant, ou non; ce que vous connoîtrez plus facilement par le sens des Paroles. Si elles terminent le Chant, le Ton change pour lors, & il passe ordinairement dans celui de la *Dominante*, de la *Mediante*, de la quatrième ou de la sixième Note du Ton que vous quittez immédiatement; ce qui se distingue, en rapportant ces *Cadences* à celles de l'Exemple précédent, où vous remarquerez que, si l'une de ces *Cadences* se termine;



Elle nous représente une *Cadence parfaite* dans l'un de ces Tons, de même que celle-ci,



6°. Tant que le Dessus fait la Tierce, la Quinte ou l'Octave d'une Note déjà placée dans la Basse, l'on peut ne point changer cette Note, excepté que l'on ne voye que cela peut se faire sans interrompre la

Progression naturelle de la Basse; & pour lors la variété, qui fait une des principales parties de la beauté de l'Harmonie, le demande.

7°. Il faut toujours regarder le premier Temps de chaque Mesure comme le principal; de sorte que si l'on apperçoit que la Note de la Basse, que l'on peut mettre dans un autre Temps, convient dans le premier Temps qui précède, ou qui suit, il vaut mieux faire devancer ou faire retarder cette Note, pour qu'elle soit entenduë dans le premier Temps, en remarquant deux choses: La première, si la Note qui suit le premier Temps peut être la même dans ce premier Temps, c'est pour lors qu'il faut faire entendre dans le premier Temps cette Note que vous ne vouliez mettre qu'après: La seconde, si la Note que vous mettez dans un Temps faux est la même que celle qui se fait entendre dans le premier Temps suivant, sans que vous puissiez mettre une ou plusieurs autres Notes entre deux, il vaut mieux laisser à la Basse la Note qui a été entenduë dans le premier Temps précédent, si cela se peut, ou en chercher une autre qui ne soit point la même que celle qui doit paroître immédiatement dans le premier Temps suivant.

EXEMPLE.



L'Exemple H, est le meilleur, parce que la Note que l'on entend dans le second Temps de la seconde Mesure pouvant servir au premier Temps de la même Mesure, doit y être préférée.

AUTRE EXEMPLE.



Je ne puis faire tenir la même Note de la Basse dans la première

Mesure de l'Exemple A, quoique je puisse la changer, comme dans l'Exemple B; parce que je puis mettre une autre Note entre celle du second *Temps* de la premiere Mesure & celle du premier *Temps* de la seconde Mesure; au lieu que dans les Exemples C, & F, je ne dois pas me servir de la seconde Note de la premiere Mesure dans la Basse, parce qu'elle doit être entendue immédiatement dans le premier *Temps* de la Mesure suivante: Ainsi je mets de la Note qui a déjà été entendue dans le premier *Temps* de la premiere Mesure D, parce qu'elle s'accorde toujours avec le second *Temps*; & j'en choisis une autre à G, parce que cette premiere ne peut s'accorder icy avec le second *Temps*.

8°. Il est souvent nécessaire de partager une Note du Dessus, en deux valeurs égales, pour faire entendre avec elle deux differentes Notes dans la Basse, qui puissent s'accorder toujours avec cette même Note du Dessus; & cela, pour conserver la progression consonante dans la Basse, & pour que la plus parfaite progression se fasse entendre entre la dernière de ces deux Notes de la Basse & celle qui les suit.

E X E M P L E.



Ce partage se fait encore pour faire entendre dans les *Temps* principaux de la Basse-fondamentale les Notes les plus convenables au *Ton* que l'on traite; & ces Notes sont la *Tonique*, la *Dominante*, la *quatrième*, la *sixième*, & quelquefois la *seconde*, ainsi par ordre de perfection. On se sert rarement de la *Mediante*, & jamais de la *Septième* dans quelque *Temps* de la Mesure que ce soit; car lorsqu'on ne peut s'en dispenser, il est certain que le *Ton* change, comme on peut le connoître par quelques $\%$ ou $\%$, ou par quelques *Caden-ces* étrangères.

9°. Les *Temps* principaux de la Mesure sont ceux où la premiere Dissonance doit être entendue lorsqu'elle est préparée; car s'il s'en trouve plusieurs de suite, on ne doit avoir égard qu'à la premiere; & l'on ne peut faire entendre une Dissonance sans être préparée, que dans une progression diatonique du Dessus, en descendant de

trois degrez, ou en montant & descendant immédiatement après, pendant que la Basse monte de Tierce ou de Quinte, pour descendre ensuite de Quinte; & la Dissonance se trouve pour lors au milieu de ces trois degrez.

E X E M P L E.



Au lieu de faire monter d'abord la Basse de Quinte en cet endroit, on peut ne la faire monter que de Quarté, où pour lors la dissonance n'a point lieu; & c'est de cette façon que l'on peut transporter une *Cadence parfaite en irreguliere*, & une *irreguliere en parfaite*. Voyez les Notes A, B, où l'on peut mettre une autre Note sur le Guidon $\#$, au lieu de celle qui est marquée par un A, les Notes A, B, formant une *Cadence parfaite*, & la Note A, mise à la place du Guidon formant une *Cadence irreguliere* avec le B.

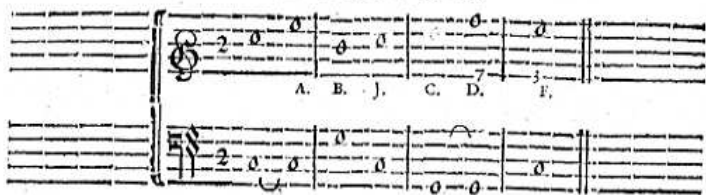
Les Guidons mis au-dessus de la premiere Note de la Basse, font voir la progression que cette Basse pourroit encore tenir en pareille occasion, en mettant cette premiere Note à la place où est l'un des Guidons.

Souvenez-vous qu'il n'y a de dissonance que la Septième à l'égard de la Basse-fondamentale, & que les autres Dissonances n'ont lieu que dans le renversement, c'est-à-dire, en prenant pour Basse l'une des Notes qui sert à l'Accord de Septième, que la Basse-fondamentale doit porter; où il faut observer tout ce que nous en avons dit aux Chap. XVII. XVIII. XX. XXI. XXII. & XXVI.

Il y a des occasions où la Septième fait un bon effet contre la Basse-fondamentale, sans être préparée, pendant même que le Dessus fait un Intervale disjoint; mais pour lors la Note de cette Basse qui a été entendue avant la Septième, reste sur le même degré; de sorte que l'on fera toujours bien de faire entendre ainsi la Septième, pourvu que le Dessus descende diatoniquement, immédiatement après, & que la Basse puisse monter en cet endroit de Quarté, pour faire la Tierce avec le Dessus après cette Septième.

TOURNEZ, pour en voir l'Exemple.

TRAITE' DE L'HARMONIE,
E X E M P L E.



Le Dessus procede par degrez disjoints entre les Nottes A, & B, où la Septième se feroit entendre sur la Notte B, si l'on vouloit faire rester la premiere Notte de la Basse sur le même degre; mais comme le Dessus ne descend point après cette Notte B, & que si la premiere Notte de la Basse eût resté, elle n'auroit pu faire la Tierce avec la Notte J, en montant de Quarte; il faut changer la Basse, comme nous l'avons fait, en donnant la préférence à la progression la plus parfaite; & ce que vous ne trouverez point entre ces Nottes A, B, J, vous le trouverez entre les Nottes C, D, F, selon l'explication que nous venons d'en donner; c'est ce que l'on appelloit encore *supposition*, ou *Dissonance pour le goût du Chant*; mais cette dissonance a lieu dès la premiere Notte du Dessus, pendant que celle de la Basse reste sur le même degre, pour recevoir cette dissonance, qui ne paroît qu'après, comme on peut le remarquer, en faisant entendre tous les Sons de l'Accord de la Septième sur la premiere Notte de la Basse qui frappe avec la Notte C; par conséquent le Dessus peut passer encore après cette Septième sur d'autres Nottes du même Accord, mais il retournera toujours sur une Notte qui devra faire la Tierce de celle que l'on fera monter de Quarte dans la Basse G, ou du moins sur une Notte qui en fera l'Octave.

E X E M P L E.



Au lieu de faire monter la Basse de Quarte, on pourroit ne la faire

LIVRE TROISIEME.

faire monter que d'un degre, pour en former une *Cadence rompuë*; mais cela ne peut avoir lieu que dans une Basse empruntée, ou renversée de la Fondamentale; ce qui dépend pour lors du goût du Compositeur dans le milieu d'une Piece seulement, pourvu que cette Basse ne formât pas deux Quintes de suite avec le Dessus.

10°. Lorsque vous appercevez plusieurs *Cadences* de même espece dans un même Ton, il faut chercher si l'une de celles qui se trouvent dans le milieu de l'*Air*, & qui ne détermine pas une conclusion absolue, n'auroit pas du rapport avec une *Cadence* d'un autre Ton, où pour lors il seroit à propos de faire entendre cette *Cadence* étrangere, pour donner plus de variété à l'Harmonie; car un *Air* devient languissant lorsqu'on y entend toujours les mêmes *Cadences*; & quand le goût ne nous permet pas de les diversifier dans le Dessus, du moins il faut tâcher de le faire dans la Basse au milieu de l'*Air*, comme nous venons de le dire, & sur tout dans ces *Cadences* qui ne déterminent pas absolument la conclusion.

Si vous êtes dans un Ton majeur, les *Cadences* étrangères qui y ont du rapport, ne peuvent se prendre que dans un Ton mineur, dont la *Notte tonique* se trouve une *Tierce mineure* au-dessous de celle de ce Ton majeur où vous êtes; & si vous êtes dans un Ton mineur, elles ne peuvent se prendre que dans un Ton majeur, dont la *Notte tonique* se trouve une *Tierce mineure* au-dessus de celle de ce Ton mineur où vous êtes; en remarquant que cette difference ne peut paroître que dans la Basse, puisque le Chant du Dessus peut ne pas changer pour cela.

E X E M P L E.

A.	B.	A.	B.	C.	D.	C.	D.
Cadences parfaites dans le Ton majeur d'Ut.				Cadences irregulieres dans le Ton majeur d'Ut.			
Dans le Ton mineur de La.		Dans le Ton majeur d'Ut.		Dans le Ton mineur de La.		Dans le Ton majeur d'Ut.	

Les *Cadences parfaites* A, & B, & les *irregulieres* C, & D, du Dessus, peuvent se trouver naturellement dans le Ton majeur d'Ut, ou dans le Ton mineur de La; de sorte que si vous êtes dans l'un de ces deux Tons, il vous est libre de faire servir l'une de ces *Cadences* pour l'autre Ton; si vous êtes dans le Ton majeur d'Ut, la même Ca-

cadence peut servir pour le *Ton mineur* de *La*; & si vous êtes dans celui-cy, la même *Cadence* peut servir pour l'autre; ainsi des autres *Tons* en même rapport, comme le *Ton mineur* de *Ré* avec le *majeur* de *Fa*, le *Ton majeur* de *Sol* avec le *mineur* de *Mi*.

Cette maniere de transposer ainsi la *Cadence* d'un *Ton* dans un autre, est encore très-favorable; lorsque l'on veut changer absolument de *Ton*.

On peut se servir encore de la *Cadence rompue* dans l'un & l'autre cas.

11°. Les *Cadences irregulieres* sont excellentes dans le milieu d'un *Air*; & quand l'*Air* est divisé en deux Parties, elles peuvent servir souvent à terminer la premiere Partie, mais il ne faut pas en faire une habitude; elles doivent être employées plutôt dans les secondes, sixièmes & dixièmes Mesures, que dans les quatrièmes, huitièmes & douzièmes, où les *parfaites* conviennent mieux; & lorsqu'une *Cadence parfaite* se trouve dans une sixième, ou dans une dixième Mesure, on peut luy supposer la *rompue*.

12°. Lorsque l'on transpose une *Cadence* d'un *Ton* dans un autre, il est quelquefois à propos de preferer les progressions les moins parfaites de la Basse-fondamentale aux plus parfaites; mais le tout doit se faire avec jugement & discretion.

13°. Tous ceux qui composent un Chant à leur fantaisie, ne font point attention s'il est figuré, s'il est lié, ou s'il procede toujours par degrez conjoints; de sorte que s'il est figuré, ils ne sont pas quelquefois assez habiles pour distinguer les Nottes qui forment Harmonie avec la Basse, de celles qui ne servent qu'au goût du Chant; & s'il procede par degrez disjoints, ils craignent de faire entendre deux *Quintes* ou deux *Octaves* de suite avec la Basse-fondamentale, ne sachant pas que pour lors ce Chant tient la route que la Basse-fondamentale doit tenir naturellement, & que c'est pour cette raison que l'on est obligé de composer une Basse differente de la Fondamentale, qui puisse s'accorder en tout avec cette Partie déjà composée: Ainsi par la Basse-fondamentale connoissant les Accords qui doivent être employez dans la suite de l'*Air*, il n'est pas difficile de choisir dans ces Accords l'une des Nottes dont ils sont formez, pour les approprier à une autre Basse, qui s'accorde harmoniquement & melodieusement avec cette Partie déjà composée; car il est bon de sçavoir que les deux *Octaves* ou *Quintes* consecutives ne détruisent point le fond de l'Harmonie, & qu'elles ne sont défendus que pour ne point tomber dans une Monotonie sèche & ennuyeuse dans une suite d'Accords; qu'ainsi après avoir établi les Regles de l'Harmonie sur la progression la plus naturelle à la Basse

& au Dessus, voyant l'impossibilité qu'il y a d'entretenir cette progression naturelle dans la Basse, si-tôt qu'il est permis de l'emprunter pour le Dessus, nous sommes obligez d'établir d'autres Regles pour la progression reciproque des Parties qui doivent être entendues ensemble, pour conformer la Partie que l'on compose en second lieu à celle qui est déjà composée. Cependant l'établissement de ces nouvelles Regles est toujours fondé sur les premieres, où, selon l'ordre naturel des Parties, nous ne trouvons point deux *Octaves* ni deux *Quintes* de suite; & nous trouvons encore toutes les dissonances sauvées comme elles doivent l'être, & préparées ou non, selon la plus parfaite progression de la Basse.

L'on s'écarte encore souvent de la progression naturelle à la Basse, pour éviter les frequentes conclusions qu'elle nous fait sentir dans sa progression la plus parfaite, en tirant de chaque Accord qui forme les conclusions, l'une des Nottes qui y sont comprises, pour la mettre à la Basse, au lieu de celles qui lui sont naturelles; par ce moyen l'on entretient dans le Chant & dans l'Harmonie la suspension que demande le sujet; car la conclusion absolue ne convient qu'aux sens terminez; le Chapitre suivant va nous éclaircir là-dessus.

CHAPITRE QUARANTE-UNIÈME.

La maniere de composer une Basse-Continuë sous un Dessus.

LA veritable *Basse-continuë* devoit être la *fondamentale*; mais par rapport à l'habitude où l'on est d'appeller ainsi celle qui nous est dictée par le bon goût, à proportion des routes que tiennent les autres Parties, au-dessus desquelles on compose cette Basse; nous la distinguons de la *Fondamentale* par l'épithete de *Continuë*.

Nous avons déjà dit au commencement du Chapitre précédent, que les personnes dont le goût étoit formé, sentoient naturellement la Basse qui convenoit le mieux à toutes sortes d'*Airs*; mais malgré ce don naturel, il est difficile de ne pas s'écarter de la verité, quand il n'est pas soutenu par la connoissance; & la connoissance ne suffit pas pour la perfection, si le bon goût ne vient à son secours; car la liberté que l'on a de choisir parmi les Sons d'un Accord, ceux que l'on veut, pour en former une Basse sous un Dessus, ne nous détermine pas pour cela ceux qui conviennent le mieux, & nous n'avons point d'autres Regles pour le bon goût que la variété dans la Composition; c'est donc à quoi il faut s'attacher, en remarquant ce qui suit.

mentale, j'apperçois deux progressions égales A, B; ainsi je réserve celle qui a le plus de rapport à la *Cadence* pour la seconde mesure; parce que c'est le lieu où la *Cadence* se fait sentir ordinairement, en remarquant qu'elle est *irreguliere* ici, & que dans la quatrième elle est *parfaite*. Pour revenir à la première mesure, j'y donne une progression diatonique à ma Basse-continuë, qui s'accorde en tout avec le Dessus; & pour suivre cette même progression dans la seconde mesure, je fais passer le second *Temps* sur une Note qui fait la Septième contre la Basse-fondamentale, & qui se sauve par la Tierce de cette même Basse; ce qui s'accorde toujours avec le Dessus; ainsi je continuë cette progression diatonique jusqu'à l'endroit où la *Cadence parfaite* se fait sentir, & où je sùy pour lors la progression de ma Basse-fondamentale; je cherche encore cette progression diatonique dans les mesures suivantes, où je trouve que la Note finale de la quatrième mesure peut rester sur le même degré, pour former la Tierce avec la Basse-fondamentale, & l'Octave avec le Dessus; ensuite la Sixte dans la cinquième mesure avec ce même Dessus, & la Septième avec la Basse-fondamentale; enfin, je trouve la Neuvième dans la sixième mesure, & je ne sùy la progression de ma Basse-fondamentale qu'à la conclusion finale. De plus, ce qui me fait connoître les Accords que doivent porter les Notes de la Basse-continuë, ce sont les Intervalles qu'elle forme avec la fondamentale, parce que je sçais que celle-ci ne pouvant porter que des *Accords parfaits*, ou de *Septième*, lorsqu'elle est bien composée, les Notes qui sont la Tierce, la Quinte ou la Septième, de celles qui sont dans cette Basse-fondamentale, ne peuvent porter par conséquent que de tels, ou tels Accords; ainsi je pourrois chiffrer également le Dessus, si je voulois le faire servir de Basse; c'est encore cette même raison qui me fait chiffrer la Neuvième sur la première Note de la sixième mesure, parce que cette Note se trouve une Tierce au-dessous, ou une Sixte au-dessus de la Note qui est à la Basse-fondamentale, ne pouvant être admise par conséquent dans l'Harmonie, que *par supposition*; si bien que par l'Accord de la Septième que porte la Note de la Basse-fondamentale, je vois que celle-là ne peut porter que celui de la Neuvième, quoique cette Neuvième ne paroisse pas dans le Dessus; mais vous remarquerez que la Quinte qui s'y trouve fait partie de l'Accord de la Neuvième, & que cette Neuvième supposée y est *préparée & sauve* dans toutes les règles.

On n'auroit jamais fait s'il falloit raisonner de la sorte sur toutes les différentes manières dont on peut diversifier une Basse-continuë; mais si l'on fait à propos toutes les remarques nécessaires sur les dif-

ferens Exemples qui sont contenus dans ce Traité, en appropriant à chacun de ces Exemples les choses dont on voudra s'éclaircir; & si l'on veut encore pour cet effet consulter les Ouvrages des habiles Maîtres, l'on se mettra bien-tôt au-dessus de toutes les difficultez.

CHAPITRE QUARANTE-DEUXIE'ME.

Remarques utiles sur le Chapitre précédent.

1°. L'On peut composer une Basse sous une autre Partie, sans le secours de la Fondamentale, par la connoissance de la suite des Consonances, suite que nous avons déterminée d'une manière assez précise, pour que l'on ne puisse en douter, pourvû que l'on se souvienne de passer, autant que l'on pourra, d'une *Consonance parfaite* à une *imparfaite*, & de celle-ci à l'autre, d'éviter les deux *Consonances parfaites* de suite, lorsqu'on peut s'en dispenser, au lieu que les *imparfaites* peuvent s'entre-suivre, sans trop abuser cependant de cette liberté, parce que ce seroit pécher pour lors contre la diversité; & de donner à cette Basse une progression diatonique autant que cela se peut, quoique la consonance doive s'y rencontrer de de temps en temps, sur tout dans les *Cadences* principales où elle est absolument nécessaire.

2°. L'on peut composer une Basse sur la suite des Accords déterminée dans les Regles de l'8, des 7, & 6, des 2 & 3, des 9, & autres, où l'on voit qu'après un certain Accord, il en doit suivre un autre, & ainsi de suite. (Voyez les Chap. XI. XXI. XXII. XXVII. XXVIII. & XXIX.)

3°. Pour diversifier, l'on peut se servir des Exemples où les différentes manières de faire proceder la Basse sous un même Dessus sont déterminées: (Voyez le Chap. XVII.) en remarquant que des quatre Parties qui sont contenues dans ces Exemples, il peut s'en trouver toujours une conforme à celle que vous aurez composé, c'est-à-dire, que vous trouverez dans l'une de ces Parties deux Notes qui se suivront, de même que celles qui seront dans votre Dessus; & dans l'autre, deux autres; ainsi consécutivement; mais pour ne pas vous y tromper, il faut bien prendre garde si ces progressions se font dans un même *Mode* ou *Ton*; & pour cela, il ne faut pas consulter les Notes par leur nom, mais par le rang qu'elles tiennent dans le *Ton* où vous êtes, & dans celui où les Exemples sont composés; ainsi ces Exemples étant composés dans le *Ton d'UT*, vous trouverez qu'une progression de la *Mediante* à la *Domé-*

nante, ou de la sixième Note à la quatrième, &c. pourra toujours souffrir les mêmes Accords dans un Ton quelconque.

Voyez ensuite Chap. XIV. & XVIII. la manière dont on doit préparer & sauver les Dissonances, afin de n'en point pratiquer sans connoissance.

Voyez encore Chap. XXIV. & XXVI. Art. I. II. & III. la manière de passer d'un Ton à un autre; comment on peut les distinguer, & comment on peut connoître les Accords qu'il faut donner aux Notes d'une Basse dans une progression quelconque; parce que toutes ces connoissances réunies, vous releyent d'une infinité de doutes qui se présentent à tout moment.

Quand on se sent un peu fort sur tous ces articles, on voit ensuite la manière dont on peut pratiquer les *Licences*, pour les mettre en usage en temps & lieu; on figure le Chant du Dessus, & celui de la Basse si l'on veut, en remarquant toujours les Temps principaux, & la Note qui doit former Accord dans chaque Temps, afin de pouvoir chiffrer exactement la Basse; & quand on doute du fond des Accords, on rapporte une Basse-fondamentale au-dessous de ces deux Parties composées, où l'on voit si l'on a manqué, ou non, & quels Accords doivent porter les Notes placées dans la Basse-continue; en se souvenant que la Note qui fait la Tierce, la Quinte ou la Septième de celle qui est à la Basse-fondamentale, ne peut porter qu'un tel Accord; ou bien si cette Note de la Basse-continue se trouve une Tierce, ou une Quinte au-dessous de celle de la Basse-fondamentale, l'Accord sera pour lors *supposé*, & il faut voir s'il est employé selon les Regles.

Si-tôt que votre Basse est bien chiffrée, rien n'est plus facile que d'y ajouter deux ou trois Parties, excepté que le Chant un peu trop recherché dans le Dessus ou dans la Basse, n'empêche d'arranger ces autres Parties dans toute la régularité; ce qui fait que plus il y a de Parties, plus on est obligé de conformer la progression de la Basse à celle de la fondamentale. Quoique nous ayons donné plusieurs différentes façons de faire procéder une Basse par degrez conjoints à quatre & à cinq Parties dans une progression de l'Octave, tant en montant qu'en descendant, soit par les Accords ordinaires, soit par les différens Accords de 6, par ceux des 7 & 6, des 2 & 7, des 9, &c. mais nous allons voir ce que l'on doit observer dans une Composition à plusieurs Parties,



CHAPITRE

CHAPITRE QUARANTE-TROISIEME.

Ce que l'on doit observer dans une Composition à deux, à trois & à quatre Parties.

IL est difficile de réussir parfaitement dans les Pièces à deux & à trois Parties, si l'on ne compose toutes les parties ensemble; parce que chaque partie doit avoir un Chant coulant & gracieux; & l'habile homme ne compose guères une partie, qu'il ne sente en même temps l'effet des autres parties qui doivent l'accompagner.

1°. Quoique l'on se propose ordinairement une Partie où l'on veuille renfermer tout le beau Chant que l'imagination puisse fournir, ce qui s'appelle le *Sujet*, si les autres parties en sont dénuées à proportion, cela diminue la beauté du sujet; & il n'y a que dans ce qu'on appelle *Recitatif*, où la Basse & les autres Parties doivent seulement faire entendre le fond de l'Harmonie; mais autrement, le Chant de deux ou de trois parties doit être presque égale; d'où l'on dit fort à propos, qu'une Basse bien chantante, nous annonce une belle Musique.

Moins il y a de Parties, plus les Accords doivent être diversifiés; c'est donc pour les Pièces à deux parties que cette Regle demande le plus de régularité.

2°. Quand on compose à trois Parties, il faut y rendre les Accords complets, autant qu'il se peut; & la meilleure regle pour cet effet, est d'y faire entendre toujours des Tierces ou des Sixtes, au moins entre deux Parties, l'Octave ne devant y être employée que rarement, excepté que le *Dessin*, * la *Fugue*, ou le *beau Chant* ne nous y conduise, sur tout dans les *Cadences parfaites*, où chaque Partie se termine ordinairement sur la *Note tonique*.

* Nous parlons du *Dessin* & de la *Fugue* au dernier Chapitre.



Pour ce qui est des Pièces à quatre & à plus de Parties, on en forme ou des *Chœurs de Musique*, ou des *Quatuor*, des *Quinques*, &c. (L'on trouvera un *Quinque* ou *Canon* dans le dernier Chapitre.) Les Voix se multiplient autant que l'on veut dans chaque partie, pour ce qui est des *Chœurs*; au lieu qu'on n'emploie ordinairement qu'une voix pour chaque Partie dans les *Quatuor* ou *Quinque*. Or comme il est assez difficile de donner un beau Chant naturel à chacune de ces Parties entendues ensemble, il faut du moins qu'il regne dans la *Basse* & dans le *Desfus*, sur tout dans les *Chœurs*; l'on peut néanmoins donner ce beau Chant à telle Partie que l'on veut, ou encore l'entremêler tantôt dans une Partie, tantôt dans une autre, en préférant toujours celle qui se trouve au plus haut degré de la Voix ou de l'Instrument, supposé qu'il n'y ait point de Voix; car l'attention se porte naturellement vers les Sons les plus perçants. Aurelle, nous ne prétendons pas confondre ici la *Basse*, qui doit primer en ce cas, & sur laquelle nous devons toujours nous régler dans ces sortes de Pièces.

Quelques difficultés qu'il y ait à remplir d'un beau Chant toutes les Parties d'un *Quatuor*, ou d'un *Quinque*, il faut cependant faire tous ses efforts pour y réussir; & c'est peut-être principalement en faveur de ces sortes de Pièces, que la *Fugue* a été inventée; car outre qu'elles n'ont guères d'agrément sans ce secours, c'est que la *Fugue* qui renaît tantôt dans une partie, tantôt dans une autre, surprenant agréablement l'Auditeur, le force en quelques façon de détourner son attention des parties qui pourroient pour lors être dénuées de Chant, pour la donner entièrement à celle qui reprend cette *Fugue*; c'est aussi par ce moyen que l'on peut adroitement attirer l'Auditeur, en fixant son attention sur l'objet qui le frappe le plus. D'ailleurs le Chant de la *Fugue*, & celui des Parties qui doivent l'accompagner, outre les silences que l'on peut y introduire, lorsque l'on sent que le Chant n'en seroit point assez gracieux, dépendant absolument de notre goût, c'est à nous de savoir faire un bon choix, pour que le succès en soit favorable. (C'est le sujet du Chapitre suivant.) Il n'y a que les *Chœurs* qui puissent plaire sans *Fugues*, en ce que le beau Chant qui doit y regner pour lors dans les Parties dominantes, occupe suffisamment; il en est de même des *Duo* & des *Trio*.

L'on peut excéder le nombre de cinq Parties dans la Composition; mais cela n'appartient qu'aux grands Maîtres de l'Art, qui savent doubler à propos les Consonances, en leur donnant pour lors des progressions opposées, & en diversifiant le tout par des Chants plus ou moins figurez.

CHAPITRE QUARANTE-QUATRIÈME.

Du Dessin, de l'Imitation, & de la Fugue.

DANS la Musique, le *Dessin* est en general le sujet de tout ce que l'on se propose; car un habile Compositeur doit se proposer d'abord un *Mouvement*, un *Ton*, ou un *Mode*, un *Chant* & une *Harmonie* conforme au sujet qu'il veut traiter; (Voyez, Livre Second Chap. XXX.) mais ce terme doit s'appliquer plus précisément ici à un certain Chant que l'on veut faire regner dans la suite d'une *Piece*, soit pour se conformer au sens des *Paroles*, soit que le bon goût ou la fantaisie nous y détermine; pour lors on distingue le *Dessin* en *Imitation* & en *Fugue*.

L'*Imitation* n'a rien de particuliere qui merite attention; elle consiste seulement à faire repeter à son gré, & dans telle Partie que l'on veut, une certaine suite de Chant, sans autre regularité.

La *Fugue* de même que l'*Imitation*, consiste en une certaine suite de Chant, que l'on fait repeter à son gré, & dans telle Partie que l'on veut, mais avec plus de circonspection, selon les Regles suivantes.

Si dans l'*Imitation* l'on peut faire repeter le Chant d'une ou de plusieurs Mesures, & même de tout l'*Air* dans une seule, ou dans toutes les Parties, & sur telles Cordes que l'on veut; dans la *Fugue* au contraire, il faut que ce Chant soit entendu alternativement dans les deux principales Parties, qui sont le Dessus & la Basse, ou bien au lieu du Dessus, l'on prend telle autre Partie que l'on s'imagine, pour y faire regner le sujet; & si la *Piece* contient plusieurs Parties, elle en est encore plus parfaite, lorsque la *Fugue* est entendue alternativement dans chaque Partie. De plus, les Cordes qu'il faut y employer, ne dépendent point de nôtre choix; & voici comme il faut en user.

1°. L'on doit choisir la *Notte tonique* & la *Dominante* pour premiere & pour dernière *Nottes* de la *Fugue*, préferablement à toutes autres, lorsque l'on n'est pas encore bien assuré de ce que l'on fait; & le Chant de cette *Fugue* doit être renfermé dans l'étendue de l'Octave du *Ton* que l'on traite; car, supposé qu'il en excède les bornes, les *Nottes* qui se trouvent au-dessus, ou au-dessous de l'Octave, ne doivent pas être regardées différemment de celles qui sont contenues entre cette Octave.

2°. Si une Partie commence ou finit par la *Notte tonique*, l'autre

doit commencer ou finir par la *Dominante*; & ainsi de chaque *Notte* qui se répond dans l'étendue de l'Octave du *Ton* que l'on traite, faisant ensorte que les *Nottes* qui se trouvent entre la *Tonique* & la *Dominante* se répondent également dans chaque Partie, c'est-à-dire, que la *seconde Notte* qui est immédiatement au-dessus de la *Tonique*, doit répondre à la *sixième*, qui est immédiatement au-dessus de la *Dominante*; & ainsi reciproquement de celle qui est une Tierce, une Quarte ou une Quinte au-dessus, ou au-dessous de la *Tonique*, avec celle qui est en même degré au-dessus ou au-dessous de la *Dominante*, selon le progrès du Chant, qui peut monter ou descendre; car la conformité que nous prétendons devoir être observée dans les *Nottes* qui commencent & terminent, la *Fugue* doit être également observée dans toute la suite du Chant dont cette *Fugue* est composée:

3°. Comme dans la Progression diatonique en montant, ou en descendant d'une *Notte tonique* à la *Dominante*, & de celle-ci à l'autre, il se trouve une *Notte* de plus ou de moins, il faut remarquer que l'on peut faire rapporter indifféremment, & principalement dans le milieu du Chant qui compose la *Fugue*, l'une des deux *Nottes* en degrés conjoints, qui sont comprises dans la Progression où il y en a une de plus, à celle que l'on ne peut se dispenser d'employer dans la Progression où il y en a une de moins; Par exemple, si le Chant de la *Fugue* procede en descendant de la *Notte tonique* à la *Dominante*, je ne puis y employer que la *sixième* & la *septième* *Nottes*; au lieu que pour conformer le même Chant en descendant de la *Dominante* à la *Tonique*, je pourrai passer sur la *quatrième*, sur la *troisième* & sur la *seconde* *Notte*; si bien que je dois choisir celles de ces trois dernières qui approchent le plus de la *Tonique*, sur laquelle le Chant de la *Fugue* se termine, pour qu'elles nous rendent un Chant à peu près conforme à celui qui a été entendu en premier lieu. Pareillement, si j'ai commencé par la Progression qui contient le plus grand nombre de *Nottes*, j'y conforme celle qui contient le moindre nombre, en m'attachant toujours à ce que la conformité du Chant soit plutôt observée vers la fin, que vers le commencement; mais un Exemple nous mettra mieux au fait.

Premier Exemple. Deuxième Exemple. Troisième Exemple.

fait dans le sixième Exemple aux Nottes marquées d'un T, pourvu que ces Nottes fassent Tierce majeure ou Sixte majeure avec la Basse.

L'on ne doit point imaginer de Chants pour en former une *Fugue*, dont on ne se represente en même-temps la Basse & la *Réponse*, car c'est de cette *Réponse* que naît la diversité; de sorte qu'il est libre après cela de commencer par le Chant imaginé, ou par celui qui lui répond.

3°. La Basse de la *Fugue* étant trouvée, l'on peut en chercher encore les deux ou trois autres Parties, qui pourroient accompagner le Chant composé & la Basse; où l'on remarquera que cette Basse & ces autres parties, suivront à peu près la même progression avec le Chant inventé, & avec celui qui répond; & de plus, que cette Basse portera les mêmes Accords de part & d'autre, si elle est bien imitée; si bien que par le moyen de cette Basse & des autres parties, l'on trouve celui de faire entendre plusieurs *Fugues* à la fois, ou de composer une autre espece de *Fugue*, qu'on appelle *Canon* dont nous parlerons dans la suite.

4°. Le Chant d'une *Fugue* peut souffrir plusieurs Basses différentes; il peut même être composé de façon, qu'il conviendrait mieux à la Basse qu'à aucune autre partie; ce qui est indifférent, en ce que le renversement nous fournit plusieurs manieres de composer une Basse, ou de faire servir de Basse une Partie, dont le Chant conviendrait mieux à un Dessus; mais en même temps rien n'est si agréable que de se servir alternativement de ces différentes manieres d'accompagner un Dessus ou une Basse, sur tout dans la *Fugue*, où la diversité ne peut se faire sentir que dans les Parties qui l'accompagnent; & nous avons dit que la Basse d'une *Fugue* pouvoit être toujours à peu près la même, & qu'en ce cas elle devoit toujours porter les mêmes Accords; ce n'est que pour donner une idée plus juste de la maniere dont le Chant de la *Fugue* doit être imité; car ce rapport des Accords, suffit seul pour la preuve.

5°. Pour sçavoir à present le choix que l'on doit faire des Nottes comprises dans l'étendue d'une *Note tonique* à la *Dominante* en montant, ou de celle-ci à l'autre en descendant, il faut avoir toujours pour principe cette *Note tonique* & la *Dominante*, où le Chant de chaque *Fugue* se termine ordinairement, sans que ces Nottes nous empêchent néanmoins de conformer les Intervalles de la *Réponse* à ceux de la *Fugue* inventée, sur tout dans le milieu du Chant; de sorte qu'ayant fait un Intervale de Tierce, de Quarte, de Quinte, de Sixte ou Septième dans le milieu du premier Chant imaginé, je dois en faire un pareil dans le même endroit du Chant qui répond à ce premier, ainsi du reste. Cependant cette dernière Regle n'est

n'est pas si generale, qu'il ne faille l'abandonner en faveur d'une progression diatonique, ou encore en faveur des Nottes principales du *Mode*, ayant plutôt égard à ce qui suit qu'à ce qui précède, & à la *Note tonique* ou à la *Dominante*, qui commencent & terminent ordinairement la *Fugue*, qu'à cette conformité d'Intervalles que nous venons de proposer. Ainsi l'Intervale de Quarte doit répondre souvent à celui de Quinte, & celui-ci à l'autre; mais de plus, si après un Intervale consonant, il en paroît un ou plusieurs diatoniques, il faut avoir recours aux endroits où paroît la *Note tonique*, pour que la progression diatonique qui se trouve depuis la dernière Note de l'Intervale consonant jusqu'à cette *Note tonique*, puisse être imitée regulierement dans la Partie qui lui répond jusqu'à la *Dominante*; ou bien si la Progression conduit à la *Dominante*, il faut qu'elle soit imitée dans la Partie qui lui répond en tirant vers la *Note tonique*, sur tout lorsqu'une Progression quelconque se termine par un acte de *Cadence*; car la *Cadence finale* de la *Fugue* doit se faire toujours sur la *Note tonique* & sur la *Dominante*; bien que si cette *Cadence* ne termine pas absolument la *Fugue*, on peut subroger la quatrième Note à la *Dominante*, & quelquefois la seconde Note à la *Tonique*.

L'on ne commence, ni l'on ne finit guères de *Fugues*, que sur la *Note tonique*, sur la *Dominante* & sur la *Mediante*; la sixième ou la septième Note devant répondre pour lors à cette *Mediante*, comme on a pu le remarquer dans le cinquième Exemple précédent; ainsi en s'attachant à ce qui suit, plutôt qu'à ce qui précède, & par la conformité des Accords qui doivent se rencontrer au-dessus de la Basse, que l'on fait servir aux Chants qui se repondent en *Fugue*, on ne peut guères se tromper.



EXEMPLE.

Premier Chant. Réponse. Premier Chant.

Musical score for Example 1, showing a fugue with three parts: Premier Chant, Réponse, and Premier Chant. The score includes staves for Bass-Fundamentale and Bass-Continue.

Cette Basse-continuë est mise ici pour faire remarquer, que quelque Basse que l'on s'imagine au-dessous d'un Chant proposé, elle pourra avoir la même conformité, en portant toujours les mêmes Accords, mais la Fondamentale est encore meilleure en ce cas.

6°. Le Chant d'une *Fugue* doit contenir au moins une demie mesure; & s'il en contient plus de quatre, il faut que la *Réponse* puisse commencer dans la quatrième; encore faut-il que le mouvement soit un peu vif, pour qu'une si longue suite de Chant dénuëe d'Harmonie puisse plaire.

7°. La *Fugue* commence par tel *Temps* de la mesure que l'on veut, mais elle doit finir naturellement sur le premier *Temps*, le troisième d'une mesure à quatre, pouvant représenter ce premier *Temps*; & lorsqu'elle finit sur un autre *Temps*, c'est ordinairement en consé-

quence d'une rime féminine, soit que l'on compose sur des Paroles, soit que l'on s'imagine un Chant où cette rime pourroit avoir lieu, soit que cela dépende de la fantaisie; car pour trouver de la nouveauté, on est obligé quelquefois de transgresser les Regles, qui, comme celles-ci, ne sont fondées que sur le bon goût; & la surprise où nous jette ces especes de *Fugues* terminées contre la Regle, ne peut que plaire, lorsque cela se fait avec jugement & avec discrétion; elles peuvent finir pour lors sur d'autres Notes que la *Tonique* & la *Dominante*.

EXEMPLES.

Premier Chant.

Réponse.

Musical score for Example 2, showing a fugue with two parts: Premier Chant and Réponse.

Premier Chant.

Réponse.

Musical score for Example 3, showing a fugue with two parts: Premier Chant and Réponse.

8°. Le Chant de la *Fugue* doit être imité en tout, autant que cela se peut; car la même quantité de *Rondes*, de *Blanches*, &c. qui se trouvent dans un certain *Temps* de la mesure, doit être employée par tout où la *Fugue* se fait entendre.

9°. L'on peut faire commencer chaque Partie à l'Unisson ou à l'Octave de la première; mais quand ces Parties peuvent entrer les unes après les autres à la Quinte ou à la Quarte, l'effet en est encore plus agréable. L'on est libre de faire commencer la *Fugue*, & de la faire repeter par telle partie que l'on veut dans tout le cours de la Piece; & lorsque l'on veut changer de *Ton*, il n'y a qu'à remarquer le lieu que chaque Note de la *Fugue* occupe dans celui que l'on traite, & prendre des Notes qui soient en même degré dans celui où l'on veut entrer, sans rien changer, ni dans le lieu qu'occupe chaque Note de la *Fugue* par rapport à la *Note tonique*, ni dans la qualité & la quantité des Notes qui composent cette *Fugue*, ni dans le *Temps* de la mesure où elle commence & finit.

10°. L'on peut attendre que le Chant de la *Fugue* soit entièrement terminé, pour faire entrer chaque Partie l'une après l'autre; mais il se trouve quelquefois des desseins au milieu desquels chaque partie peut entrer, ce qui fait un fort bon effet, pourvu que l'on ne change rien d'ailleurs, comme nous venons de le dire; l'on en trouve la preuve dans le sixième Exemple.

11°. Le Renversement qui est le nœud de toute la diversité que l'on peut apporter dans l'Harmonie, donne encore de nouvelles graces à la *Fugue*; de sorte qu'ayant imaginé un Dessein, on le renverse de façon, que les mêmes Intervalles qui ont été entendus en montant, se font entendre en descendant; & ceux qui ont été entendus en descendant, se font entendre en montant, sans rien changer d'ailleurs, comme nous venons de le dire à l'Art. IX.

Premier Chant. E X E M P L E.

The musical score consists of four staves. The first two staves are labeled 'FUGUE renversée.' and show a melody in G major with a 3/2 time signature. The next two staves are labeled 'Réponse renversée.' and 'Idem.' and show the inverted version of the melody, also in G major with a 3/2 time signature.

12°. L'on peut faire entendre plusieurs *Fugues* différentes ensemble, ou les unes après les autres; mais il faut, autant que cela se peut, qu'elles ne commencent pas toujours dans le même *Temps* ou dans la même mesure, sur tout lorsqu'on les entend pour la première fois; que leur progression soit renversée, qu'elles soient caractérisées différemment, c'est-à-dire, que si l'une contient des *Rondes*, l'autre contienne des *Blanches*, des *Noires*, &c. au gré du Compositeur; & que si elles ne peuvent pas être entendues ensemble, qu'au moins une portion de l'une s'entende avec une portion de l'autre; ce qui va s'éclaircir par un Exemple.

QUINQUE.

The musical score consists of seven staves. The first five staves are labeled 'Laboravi.' and show a fugue with five parts in G major with a 2/4 time signature. The lyrics 'L Abo- ra- vi cla-' are written below the second staff. The sixth staff is labeled 'PASSE-CONTINUE.' and the seventh staff is labeled 'BASSE-FONDAIMENTALE.' and shows the basso continuo line.

mans, Labora-

L Abora- vi cla-

BASSE-CONTINUE.

BASSE-FONDALE.

Rauca factae sunt fauces me- a,

vi clamans, Laboravi cla- mans,

- mans, Labo- ravi, cla- mans, cla- mans,

L Abora- vi cla- mans,

L Abo- ra.

BASSE-CONTINUE.

BASSE-FONDALE.

Facta sunt fauces meæ. Labora-

Rau- ca factæ sunt fauces me- æ. Labo-

Rau-

cla- mans, cla- mans, Labo- ra- vi

vi cla- mans, Labo-

BASSE-CONTINUE.

BASSE-FONDAIMENTALE pour la l'œuvre.

vi cla- mans,

ravi cla- mans. Defe-

ca factæ sunt fauces me- æ, Facta sunt fauces

cla- mans.

ra. vi cla- mans.

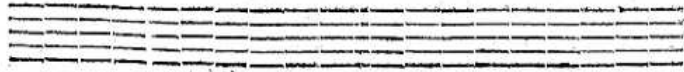
BASSE-CONTINUE.

BASSE-FONDAIMENTALE.

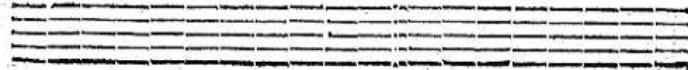
Defecerunt
cerunt oculi mei, Dum spero in Deum meum, dum
fauces, meæ, Labo- ra-
Rau- cæ factæ sunt fauces me- æ, cla-
Rau- cæ factæ sunt fauces me-
BASSE-CONTINUE.
BASSE-FONDAIMENTALE.

oculi mei, dum spe- ro, dum spero in De- um
spe- ro. Labora- vi cla-
vi cla- mans, cla- mans,
mans.
æ cla- mans. Defecerunt oculi mei, dum
BASSE-CONTINUE.
BASSE-FONDAIMENTALE.

me- um. Rau- ca facta sunt fauces
mans, clamans, clamans, cla-
mans.
Defe- cerunt oca- li mei, dum
spe- ro, dum spero, spero, spero in Deū meum, dum
BASSE-CONTINUE.
BASSE-FONDA MENTALE.



me- a, facta sunt fau- ces mea. Defe-
mans. Rau- ca facta sunt fauces me.
Defecerunt o- culi mei, dum spe-
spero in Deum me- um, dum spero,
spero, dum spero, spero, spero in Deum meum, dum spero, dum
BASSE-CONTINUE.
BASSE-FONDA MENTALE.



cerunt oculi me- i, dum spero, spero, spero in
 a, fau- ces, fauces mex,
 ro in De- um me- um, dum spero,
 spero in De- um meum, dum spero, spero, spero in
 spero, dum spero in Deum meum,

BASSE-CONTINUE.

BASSE-FONDAIMENTALE.

Deum meum, Labora- vi, Labo- rayi clamans,
 Labo- ra- vi clamans,
 spero, spero in Deum meum, dum spero in De- um
 Deum meum, dum spe- ro in De- um
 Labora- vi clamans,

BASSE-CONTINUE.

BASSE-FONDAIMENTALE.

clmans;

ela- mans,

me- um. Defecerunt o- culi

me- um. Defecerunt o- culi mei, dum spero in Deum

clmans.

BASSE-CONTINUE.

BASSE-FONDAIMENTALE.

dum spero, spero, spero in Deum, dum spero in

Defecerunt, Defecerunt ocu- li mei, Dum spe-

mei, dum spero in Deum meum. Raucæ factæ

meum. Rau- cæ factæ sunt fauces me-

Defecerunt oculi mei, dum spero in

BASSE-CONTINUE.

BASSE-FONDAIMENTALE.

Deum me- um. Dum spero, spero, spero,
 ro in Deum meum, dum spero, spero, spero in Deum, spe-
 sunt fauces me- æ. Dum spero,
 æ.
 Deum me- um.

BASSE-CONTINUE.

BASSE-FONDA MENTALE.

spero in De- um, spe- ro, spero in Deum me- um.
 ro, dum spero, spe- ro in De- um me- um.
 spero, spe- ro, dum spe- ro, spero in Deum me- um.
 Dum spero, spero, spero in Deum meum, in Deum me- um.
 Dum spero, spero, spero in Deum me- um.

BASSE-CONTINUE.

BASSE-FONDA MENTALE.

Cet Exemple contient quatre *Fugues* différentes, & il n'y a guères de Musique où il s'en trouve davantage à la fois; l'on se contente même souvent de n'y en insérer qu'une ou deux, mais avec cela on peut les renverser, ce qui ne contribue pas peu à la perfection de l'Ouvrage.

La *Fugue* de *Rauce facta sunt*, &c. qui, pour *Réponse* à la *Dominante*, se termine presque par tout sur la *seconde Note*, seroit encore plus parfaite, si elle se terminoit sur la *Note tonique*, comme cela se trouve à l'endroit où la *Basse* chante cette *Fugue*. Cependant cette *seconde Note* que nous subrogeons ici à la *Tonique*, peut bien se tolérer; sur tout lorsque l'on y est gêné par d'autres *Fugues*, qui en commençant ou finissant avec celle-ci, ne peuvent s'accorder qu'avec cette *seconde Note*. De plus, la suite des Accords où même le bon goût, nous porte quelquefois à interrompre le véritable Chant de la *Fugue*; ce qui provient souvent de l'adresse de l'Auteur, pour introduire plus de diversité dans le cours de la Pièce, bien que cela ne doive être permis qu'après que les *Entrées* de la *Fugue* ont été suffisamment entendues.

Souvenez-vous de la liberté que l'on a de faire passer entre les *Temps* de la *Mesure*, plusieurs *Notes* pour le goût du Chant; & pour pouvoir les distinguer, il n'y qu'à examiner la *Basse-fondamentale* qui pour lors ne forme point d'Harmonie avec ces *Notes*.

La *Basse-fondamentale* n'est jointe aux autres Parties, que pour prouver qu'il ne se rencontre dans tout le cours de la Pièce que des *Accords parfaits* ou de *Septième*, & que le tout y est tiré des Regles établies sur ces deux Accords; c'est pourquoi l'on ne doit point l'examiner avec le reste, quant à l'ordre ou au progrès des Consonances & des Dissonances, mais seulement quant au fond des Accords, cet ordre ou ce progrès n'étant observé qu'entre les cinq Parties supérieures & la *Basse-continue*; & le fond des Accords se trouvant dans cette *Basse-fondamentale* qui contient presque toutes les différentes progressions d'où nos Regles ont été puisées, pendant que les autres Parties n'en forment jamais que l'Octave, la Quinte, la Tierce ou la Septième, excepté dans les *Cadences irrégulières*, & dans les *Accords par supposition*, ou par emprunt; ce qui a été suffisamment expliqué au Second Livre.

Comme on peut trouver autant de *Fugues* différentes qu'il y a de Chants différens, il nous seroit impossible d'en épuiser le nombre; ainsi nous devons en abandonner le choix au bon goût, pourvu que l'on observe d'ailleurs ce que nous en avons déjà dit au sujet du commencement, de la fin, & de la *Réponse*. Au reste, il est bon de sçavoir que lorsque l'on veut faire entendre plusieurs *Fugues*

à la fois, il faut qu'il y en ait toujours une qui nous guide, l'on peut choisir, en ce cas, celle que l'on veut; de sorte que quand le Chant d'une *Fugue* plaît, l'on peut y ajouter trois ou quatre Parties, trouver dans ces Parties ajoutées les nouvelles *Fugues* que l'on cherche. Cependant comme plusieurs *Fugues* différentes qui commenceroient & finiroient en même temps, & où il se rencontreroit la même quantité & la même valeur de *Notes*, deviendroient insipides, en ne paroissant plus pour lors qu'un accompagnement les unes des autres; il faut tâcher d'éviter ce défaut, en se souvenant des Regles que nous venons de prescrire sur ce sujet à la tête du dernier Exemple. Les Paroles en Prose qui n'observent presque jamais la même quantité entre-elles, nous portent naturellement à cette diversité, que nous devons toujours chercher; mais les Paroles en Vers également mesurées, demandent pour lors le soin de faire commencer ou finir l'une des *Fugues* plutôt ou plus tard que l'autre, & d'insérer quelques roulemens dans celles qui peuvent les souffrir, pour y introduire encore plus de diversité, mais que le tout soit sans confusion; car il faut que les *Entrées* de chaque *Fugue* soient entendues distinctement, sans que l'une osât l'autre, faisant cesser à propos pour quelque temps la Partie qui doit reprendre une *Fugue*, & ce silence ne pouvant se faire que sur une Consonance. La première fois même que l'on entend une *Fugue*, il ne faut pas qu'elle serve de suite au Chant qui la précède, bien que le contraire puisse se pratiquer avec succès, pourvu que cette *Fugue* ait été entendue au moins une fois dans chaque Partie.

L'on peut faire entendre toutes les *Entrées* de la première *Fugue*, sans qu'il soit question des autres; puis on passe à la seconde, à la troisième, &c. où pour lors on entre-mêle les *Fugues* précédentes avec les nouvelles; l'on peut aussi les faire entendre chacune indépendamment les unes des autres, & ne les entre-mêler qu'après. Si l'on veut faire entrer plusieurs *Fugues* à la fois, en mettant l'une de ces *Fugues* dans une Partie, & l'autre dans une autre Partie; c'est-là où la confusion est fort à craindre; souvent un *Dessain* fait oublier l'autre, cependant il faut que l'Auditeur les ait également présents: C'est donc par la diversité des *Dessains*, en leur donnant une progression opposée, en les faisant entrer dans des différens *Tons* de la *Mesure*, &c. que l'on peut rendre sensible chaque *Fugue*. Souvent une même Partie chante successivement deux *Fugues*, qui d'abord ne paroissent qu'une, & qui par la suite se partagent en deux, ce qui produit encore un effet très-agréable; mais il faut pour lors que la seconde Partie, qui reprend ces *Fugues*, entre immédiatement à l'endroit où elles peuvent être partagées, bien que l'on puisse

avancer ou retarder cette *Entrée* de quelques *Temps*, & même de plus d'une *Mesure*.

Il faut que le même nombre de *Soupirs* ou de *Mesures* qui se trouve dans la première Partie, qui reprend une *Fugue*, soit également observé dans celles qui poursuivent la même *Fugue*, c'est-à-dire, que si la première Partie qui reprend la *Fugue* a compté; par exemple, une *Mesure* après celle qui la précède, chacune des autres Parties doit compter le même nombre de *Mesures* après celle qui la précède immédiatement. Cette Règle n'est cependant pas si générale, qu'on ne puisse y contrevenir quelquefois, sur tout quand la *Fugue* a été entendue dans chaque Partie; & nous croyons que l'on peut fort bien faire avancer ou retarder d'une *Mesure*, mais non pas d'un quart ni d'une demie *Mesure*, ni de plus d'une *Mesure* la troisième Partie qui reprend la même *Fugue*; de sorte que si la seconde Partie a compté deux *Mesures*, la troisième peut n'en compter qu'une, ou en compter trois après cette seconde Partie, ainsi des autres qui repètent cette *Fugue* à l'Unisson ou à l'Octave de la troisième après celle qui les précède immédiatement; car il est bon de savoir, que comme la *Dominante* doit répondre à la *Note tonique*, pareillement la *seconde Note* à la *sixième*, &c. ce qui s'accorde d'un côté au bout d'une ou de deux *Mesures*, peut bien ne pas s'accorder de l'autre après un pareil nombre de *Mesures*. Ce seroit donc trop borner le génie d'un Auteur, de le restreindre dans les premières limites; & tel qui ne voudra pas en convenir, trouvera mille *Dessins* sous ses pas, dont peut-être aucun ne pourra s'affujettir à cette contrainte.*

Quand on fait cesser toutes les Parties ensemble, pour donner plus de jour à une nouvelle *Fugue*, il ne faut jamais que le Chant en paroisse absolument terminé; car il faut toujours faire souhaiter à l'Auditeur, autant que cela se peut, ce que nous lui préparons; de sorte que ce silence ne doit avoir lieu que dans des *Cadences rompues* ou *irregulieres*; & si ces *Cadences* sont parfaites, il faut du moins que ce soit dans un *Ton* étranger à celui que l'on traite, comme nous l'avons observé par tout où se rencontrent de pareils silences.

La *Fugue* est un ornement dans la Musique, qui n'a pour principe que le bon goût; de sorte que les Règles les plus générales que nous venons d'en donner, ne fussent pas encore pour y réussir parfaitement. Les différens sentimens & les différens événemens que l'on peut exprimer en Musique, sèment à tout moment des nouveautez que l'on ne peut réduire en règles. La parfaite connois-

* Voyez sur ce sujet les *Fugues de Rameau* & de *Desjardins* &c. dans l'Exemple précédent.

sance de l'Harmonie nous découvre à la vérité toutes les routes que nous pouvons tenir en ce cas; mais le choix de ces routes dépend de notre goût, & ce goût a besoin d'une certaine expérience, qui ne s'acquiert qu'à force de voir & d'entendre les Ouvrages des plus habiles Auteurs dans ce genre.

Il y a une autre espèce de *Fugue* qu'on nomme *perpetuelle*, ou *Canon*, lesquelles consistent en un *Air* entier, dont le Chant doit être repété très-régulièrement par toutes les Parties.

Les plus communes se prennent à l'Unisson ou à l'Octave, selon la portée des Voix ou des Instrumens, n'y ayant pour cet effet qu'à composer un Chant à son gré, auquel on joint autant de Parties que l'on veut; puis de toutes ces Parties l'on n'en compose qu'un seul *Air*, faisant en sorte que le Chant de l'une puisse former une suite agréable avec celui de l'autre; après quoi l'on fait commencer cet *Air* par l'une des Parties, qui est suivie immédiatement d'une autre, lorsqu'elle a fini justement le premier Chant composé; ainsi chaque Partie se suit consecutivement; & lorsque la première est à la fin, elle recommence, étant toujours suivie des autres, comme auparavant, pourvu que chaque Partie ait commencé à propos. Voyez l'Exemple ci à côté.

Supposé que l'on ait imaginé l'un des Chants contenus dans chacune de ces cinq Parties, on y ajoute facilement les autres; puis on en forme une suite d'*Air* la plus coulante que le bon goût puisse dicter, en quoi consiste toute la difficulté de ce Canon, dont voici l'*Air*.

C A N O N.

Da capo.



l'Air consécutivement l'une après l'autre, quand celle qui a précédé en est à la Noire, ou au Temps marqué ainsi. ♯

L'on peut continuer ce Canon autant que l'on veut, puisqu'il est libre à la Partie qui a commencé de recommencer quand elle en est à la fin, comme cela paroît, & aux autres de la suivre de même.

L'on peut encore prendre cette *Fugue perpétuelle* à la Quinte ou à la Quarte, en observant que chaque Partie fasse entendre le même Chant; mais il faut ici que l'Air soit entièrement imaginé, & que l'on ajoute des *Diezes* ou des *B-mols* selon le cas, aux *Notes* dont les degrez naturels empêcheroient aux Parties, qui repètent cet Air, de se conformer en tout au premier Chant composé, sans avoir égard à aucune Modulation, mais seulement au Chant, ce qui en augmente beaucoup la difficulté; car à chaque fois qu'une Partie reprend la *Fugue*, elle entre dans un nouveau *Ton*, qui est à la Quinte, si la *Fugue* se prend à la Quinte; & à la Quarte, si elle se prend à la Quarte. Au reste, si le nombre des Parties n'est point limité dans le *Canon* précédent, nous ne croyons pas que l'on puisse en employer ici plus de quatre, puisque même il n'en a point encore paru de la sorte à quatre Parties.

CANON, A LA QUINTE.

Ah! loin de rive.

AH! loin de

AH! loin de ri-

AH! loin de ri- re, Pleu-

Ah! loin de ri- re, Pleurons, Pleurons. Ah!

ri- re, Pleurons, Pleurons. Ah!

re, Pleu- rons, Pleurons. Ah!..

rons, Pleurons, Ah!...

Lorsque la Voix ne peut former l'Octave à l'endroit marqué d'un A, il n'y a qu'à prendre l'Unisson de la Note précédente.

Quand on dit un *Canon* à la Quinte, cela doit s'entendre au-dessus; de sorte qu'une Quinte au-dessus, ou une Quarte au-dessous, c'est la même chose; & cela doit se permettre, sur tout pour s'accommoder à la portée des Voix.

Nous avons mis les quatre Parties ensemble, parce qu'il auroit été difficile d'en juger autrement, bien qu'il n'y eût qu'à avertir que chaque Partie doit prendre à la Quinte de celle qui l'a précédée après deux Mesures finies; & quoique les Guidons $\#$ qui marquent où il faut recommencer, ne soient pas sur la ligne qui renvoie à l'endroit marqué de ce Signe $\#$. Il ne faut pas moins poursuivre sur le même Ton designé par le Guidon, en s'imaginant une nouvelle Clef, ou bien en s'imaginant plutôt que le Ton a changé, comme cela est effectivement, mais que la Modulation du Chant qui se trouve au renvoie, est toujours la même; ainsi l'on peut continuer autant que l'on veut.

TRAITE' DE L'HARMONIE,
CANON A LA QUARTE.

Avec du vin, endormons-nous, endor-
mons-nous, en-
vin, endormons-nous, endor- mons-nous, endormons-nous.
mons nous, endormons-nous, Avec du...
dormons-nous...

L'on ne peut guères réussir dans ces deux dernières sortes de *Canon* que par une intelligence parfaite du *Renversement*; & il faut éviter, autant que l'on peut, d'y faire entendre la *Quinte*, la *Quarte* & la *Onzième*.

Pour réussir parfaitement & promptement dans la *Composition*, pour peu que l'on ait le goût formé, il n'y a qu'à se mettre bien au fait de la *Modulation* & de l'*Harmonie fondamentale*, qui sont les principaux & les uniques objets de toute la diversité que l'on peut y apporter par le renversement de cette *Harmonie fondamentale*, dont la *Modulation* ne change jamais.

Fin du Troisième Livre.

LIVRE QUATRIÈME.

(Principes d'Accompagnement.

CHAPITRE PREMIER.

Comment on distingue les Intervalles par
la disposition du Clavier.

LE premier Chapitre du Livre précédent, est absolument nécessaire pour l'intelligence de ce qui suit, jusqu'à l'endroit où il est parlé des Clefs & de l'étendue des Voix, ce qui est inutile pour l'Accompagnement.

Le Clavecin ou l'Orgue contenant tous les Sons qui peuvent entrer dans la Composition des Ouvrages de Musique, il est aisé d'en remarquer la différence, en touchant chaque Touche l'une après l'autre; car si l'on commence à gauche en tirant à droite, l'on trouvera que les Sons vont toujours en s'élevant; & si l'on commence à droite en tirant à gauche, l'on trouvera qu'ils vont en baissant.

En se figurant que chaque Touche du Clavier nous représente un Son différent, l'on remarquera que la plus ou moins grande distance qu'il y a d'une Touche à l'autre, nous donne des Intervalles plus ou moins grands, & que le plus petit de tous, qui s'appelle *semi-Ton*, se trouve entre deux Touches, de la plus basse desquelles on ne peut monter à l'autre, que par une progression indivisible dans l'exécution, comme du *Mi* au *Fa*, entre lesquelles il ne se trouve point d'autre Touche, au lieu qu'entre *Fa* & *Sol* il y a un Ton entier, parce qu'il se trouve un *Dieze* entre l'un & l'autre; ainsi toutes les Touches du Clavier, blanches & noires, sont éloignées entre-elles, & consécutivement d'un *semi-Ton*.



Tournez pour voir l'Exemple.

Zz ij

E X E M P L E.

De <i>Ut</i> à son <i>Diez</i> .	} T O N	D' <i>ut</i> à <i>Ré</i> .	} T O N	D' <i>ut</i> à <i>Mi</i> un Ton & demi.
Du <i>Diez</i> d' <i>ut</i> au <i>Ré</i> .		De <i>Ré</i> à <i>Mi</i> .		D' <i>ut</i> à <i>Mi</i> deux Tons.
Du <i>Ré</i> au <i>Mi</i> <i>B-mol</i> .		De <i>Mi</i> à <i>Fa</i> <i>Diez</i> .		D' <i>ut</i> à <i>Fa</i> deux Tons & demi.
Du <i>Mi</i> <i>B-mol</i> au <i>Mi</i> .		De <i>Fa</i> à <i>Sol</i> .		De <i>Sol</i> à <i>La</i> .
Du <i>Mi</i> au <i>Fa</i> .		De <i>Sol</i> à <i>La</i> .		D' <i>ut</i> à <i>Sol</i> trois Tons.
Du <i>Fa</i> à son <i>Diez</i> .		De <i>La</i> à <i>Si</i> .		D' <i>ut</i> à <i>La</i> trois Tons & demi.
Du <i>Diez</i> de <i>Fa</i> au <i>Sol</i> .		De <i>Si</i> <i>B-mol</i> à <i>Ut</i> .		D' <i>ut</i> à <i>La</i> quatre Tons.
Du <i>Sol</i> à son <i>Diez</i> .		D' <i>ut</i> à <i>Ré</i>		D' <i>ut</i> à <i>La</i> quatre Tons & demi.
Du <i>Diez</i> de <i>Sol</i> au <i>La</i> .		De <i>Mi</i> <i>B-mol</i> à <i>Fa</i> <i>Diez</i> .		D' <i>ut</i> à <i>Si</i> cinq Tons.
Du <i>La</i> au <i>Si</i> <i>B-mol</i> .		De <i>Fa</i> à <i>Sol</i> .		D' <i>ut</i> à <i>Si</i> cinq Tons & demi.
Du <i>Si</i> <i>B-mol</i> au <i>Si</i> .		De <i>Sol</i> à <i>La</i> .		D' <i>ut</i> à son <i>Octave</i> , six Tons.
Du <i>Si</i> à <i>Ut</i> .		De <i>Si</i> à <i>Ut</i> .		

Ces Tons & semi-Tons sont de différentes espèces, mais cela doit être indifférent à ceux qui ne s'attachent qu'à la pratique.

En prenant pour premier degré la Note *Ré*, ou celle qu'il vous plaira, de même que nous avons pris la Note *Ut*, vous connaîtrez combien il y aura de Tons ou de semi-Tons de cette première Note à celle que vous voudrez lui comparer, en comptant par semi-Tons d'une Note ou d'une Touche à celle qui en est la plus voisine.

Comme la pratique de l'Accompagnement ne s'acquiert que par une grande connoissance du Clavier & de la Musique, nous supposons ces connoissances à ceux qui voudront mettre ces principes en execution; ainsi les Intervalles ne leur seront pas difficiles à distinguer sur le Clavier, en faisant la même opération sur les Touches, que nous la faisons sur la Gamme par le moyen des nombres. Voyez Livre Troisième, Chapitre Premier.

Les sept Notes *Ut*, *Ré*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*, *Si*, étant d'un usage incomparablement plus fréquent que les autres, sont considérées dans la Musique comme les seules qui entrent dans la Composition; c'est pourquoi nous établissons toujours nos Regles sur ces sept Notes, qui doivent se prendre sur les Touches naturelles du Clavier, & il ne faut faire attention aux *Diezes* ni aux *B-mols* qui separent ces Touches, que lorsqu'il font absolument nécessaires pour former l'Intervale que l'on s'est proposé.

Si l'on se propose donc un Intervale de *Seconde*, de *Tierce*, de *Quarte*, de *Quinte*, &c. en supposant que la Touche que l'on prend pour premier degré représente le nombre 1. l'on trouvera que la Touche qui suit la première immédiatement en montant, & qui est par conséquent la seconde Touche, formera avec cette première un Intervale de *Seconde*; ainsi la troisième Touche en fera la *Tierce*, la quatrième la *Quarte*, &c. c'est à quoi il faut bien s'attacher; car

toute la science de l'Accompagnement dépend principalement de la connoissance de ces Intervalles, qui se prennent toujours au-dessus de la Note qui sert de premier degré ou de fondement, & jamais au-dessous.

E X E M P L E.

Chiffres. Noms des Intervalles.

- 2. . . . La Seconde. d'*ut* à *Ré*, de *Ré* à *Mi*, de *Mi* à *Fa*, &c.
- 3. . . . La Tierce. d'*ut* à *Mi*, de *Ré* à *Fa*, de *Mi* à *Sol*, &c.
- 4. . . . La Quarte. d'*ut* à *Fa*, de *Ré* à *Sol*, de *Mi* à *La*, &c.
- 5. . . . La Quinte. d'*ut* à *Sol*, de *Ré* à *La*, de *Mi* à *Si*, &c.
- 6. . . . La Sixte. d'*ut* à *La*, de *Ré* à *Si*, de *Mi* à *Ut*, &c.
- 7. . . . La Septième. d'*ut* à *Si*, de *Ré* à *Ut*, de *Mi* à *Ré*, &c.
- 8. . . . L'Octave. d'*ut* à un autre *ut* plus haut, &c.

L'on peut remarquer que tous les Intervalles harmoniques sont contenus dans l'étendue de l'Octave, & que ceux qui excèdent cette étendue n'en font que la réplique, comme cela se prouve par le nom des Notes, qui est le même dans la Dix-septième & dans la Dixième que dans la Tierce, ainsi des autres; c'est pourquoi, lorsque l'on sçait une fois que la Quinte d'*Ut* est un *Sol*, il n'importe où l'on touche ce *Sol*, pourvu que ce soit toujours au-dessus de cet *Ut* & la comparaison que nous venons de faire à l'égard de la Touche *Ut*, doit se faire à l'égard de toute autre Touche, afin que la connoissance de ces Intervalles devienne familière, quelque Touche que l'on prenne pour premier degré.

CHAPITRE SECOND.

De la différence des Intervalles majeurs, aux mineurs; & de ceux qui sont justes, aux superflus & diminués.

LA Tierce & la Sixte se distinguent en majeure & en mineure. La Quinte & la Septième se distinguent en juste, superflu & diminué.

La Quinte & la Septième se distinguent en juste, superflu & diminué.

La Seconde & la Quarte se distinguent en juste & superflu.

La Quarte diminuée n'a point lieu dans l'Accompagnement ni dans l'Harmonie, non plus que la Seconde diminuée.

Il y a des Auteurs qui distinguent la Seconde, la Septième & la Neuvième en majeures & mineures, mais c'est improprement; c'est pourquoi si l'on trouve quelquefois de la différence d'un semi-Ton dans la juste proportion qui est affectée à l'un de ces Intervalles, il ne faut y faire encore aucune attention.

Il ne faut s'attacher à présent qu'à distinguer les Tierces des Sixtes, les majeures des mineures, parce que les Diezes ou les B-mols que l'on joint aux Notes qui forment les Intervalles superflus ou diminués, servent à nous les faire connoître; & quand on sçait une fois qu'une telle Touche fait la Tierce, la Quarte, la Quinte ou la Sixte d'une certaine autre Touche, il n'y a plus qu'à compter les Tons ou les semi-Tons qui separent ces Touches, pour connoître si ces Intervalles sont majeures, ou mineures, justes, superflus, ou diminués.

Exemple des Tons & semi-Tons qui composent chaque Intervalle.

2. . . . La Seconde est composée d'un Ton ou d'un semi-Ton. . . d'Ut à Ré, de Mi à Fa, &c.
Comme
- 2 $\frac{1}{2}$. . . La Seconde superflue d'un Ton & demi. . . de Si \sharp à Ut \sharp , de Mi \sharp à Fa \sharp , &c.
3 $\frac{1}{2}$. . . La Tierce mineure d'un Ton & demi. . . d'Ut à Mi \flat , de Ré à Fa, de Mi à Sol, &c.
Comme
3. . . La Tierce majeure de deux Tons. . . d'Ut à Mi, de Sol à Si, de Ré à Fa \sharp , &c.
4. . . La Quarte de deux Tons & demi. . . d'Ut à Fa, de Ré à Sol, de Fa à Si \sharp , &c.
Comme
- 4 $\frac{1}{2}$. . . La Quarte superflue, dite Tri-Ton, de trois Tons. . . de Fa à Si, d'Ut à Fa \sharp , &c.
5. . . La Quinte diminuée, dite fausse-Quinte, de trois Tons. . . de Si à Fa, de Mi à Si \sharp , &c.
5 $\frac{1}{2}$. . . La Quinte de trois Tons & demi. . . d'Ut à Sol, de Si à Fa \sharp , &c.
6 $\frac{1}{2}$. . . La Quinte superflue de quatre Tons. . . d'Ut à Sol \sharp , de Ré à La \sharp , &c.
6. . . La Sixte mineure de quatre Tons. . . d'Ut à La \flat , de Ré à Si \flat , &c.
Comme
- 6 $\frac{1}{2}$. . . La Sixte majeure de quatre Tons & demi. . . de Ré à Si, de Mi à Ut \sharp , &c.
7 $\frac{1}{2}$. . . La Septième diminuée de quatre Tons & demi. . . d'Ut à Si \sharp , de Sol \sharp à Fa, &c.
7. . . La Septième de cinq Tons. . . d'Ut à Si \flat , de Ré à Ut, &c.
Comme
- 7 $\frac{1}{2}$. . . La Septième superflue de cinq Tons & demi. . . d'Ut à Si, de Ré à Ut \sharp , &c.
8. . . La Neuvième se prend sur les mêmes Touches que la Seconde, excepté qu'elle doit se trouver naturellement une Octave plus haut,

Les Intervalles, qui, quoique differens, sont composez ici d'un pareil nombre de Tons, se distinguent autrement dans la Théorie; mais cela est inutile à sçavoir dans la pratique, & nous verrons ailleurs la seule distinction que l'on en fait par rapport à un \times ou à un \flat .

E X E M P L E.

Secondes. } Secondes superflues.

Tierces mineures.

Tierces majeures.

Quartes.

Tritons.

Fausse-Quintes.

Quintes.

Quintes superflues.

Sixtes mineurs.

Sixtes majeures.

Septièmes diminuées.

Septièmes.

Septièmes superflues.

Neuvièmes.

La nature & les diverses especes de chaque Intervale étant expliquées, il faut que celui qui veut sçavoir l'Accompagnement, s'applique à trouver de lui-même sur le Clavier tous les differens Intervalles de chaque Note, ou Touche, & toutes leurs diverses especes, en se rendant cette connoissance si familiere, que quelque Note ou Touche qu'il s'imagine, il puisse dire & toucher tout d'un coup celle qui en est la Tierce mineure ou majeure, la Sixte, le Tri-Ton, la Quinte juste, diminuée ou superflue, la Septième, &c.

1°. Pour en venir plus facilement à bout, il faut d'abord s'attacher à connoître les Tierces & les Quintes de chaque Touche; parce que les Quartes & les fausses-Quintes se trouveront entre la Tierce & la Quinte; les Quintes superflues & les Sixtes se trouveront immédiatement au-dessus de la Quinte; les Septièmes au-dessous de l'Octave; les Secondes & les Neuvièmes au-dessus de la Note prise pour premier degré, ou au-dessus de son Octave.

2°. Si dans la disposition du Clavier il se trouve des Touches, qui, quoique éloignées d'une Quarte, d'une Quinte & d'une Septième, ne forment pas toujours ces Intervalles dans la proportion qui

qui leur est prescrite, il suffit néanmoins que le nom de la Touche s'y trouve, parce qu'il ne s'agira plus que de mettre à sa place son *x* ou son *o*; Par exemple, la Quinte de *Si* est *Fa*; cependant la quantité des Tons qui composent cette Quinte ne s'y trouvent pas; il faut donc mettre le *x* de *Fa* à la place de ce *Fa*, & l'on trouve de cette façon la Quinte que l'on cherche. Pareillement si la Quarte de *Fa* se trouve être *Si* sur le Clavier, il n'y a qu'à prendre le *B-mol* de ce *Si* comme cela se trouvera, en comptant par les Tons qui composent la Quarte, ainsi des autres Intervalles.

3°. Pour lever toute difficulté, il est bon de sçavoir que dans l'Harmonie il y a deux Consonances immuables, qui sont la Quinte & la Quarte, sans parler de l'Octave; de sorte que la Touche que l'on se propose étant Dieze ou *B-mol*, il faut que la Quinte & la Quarte soient de même; ainsi le *Fa* est censé *B-mol*, puisqu'en termes de Musique, tous les *B-mols* s'appellent *Fa*; & le *Si* est censé Dieze, puisque tous les Diezes s'appellent *Si*.

Il y a encore trois Dissonances que l'on peut appeler immuables, qui sont la Septième, la Seconde & la Neuvième, la Septième se trouvant naturellement un Ton au-dessous de l'Octave, & la Seconde un Ton au-dessus; ce qui ne souffre d'exception que dans de certaines occasions, dont il n'est pas encore temps de parler.

4°. Le nom de la Note qui doit former un certain Intervalle ne change jamais; Par exemple, si la Tierce majeure de *Fa* est *La*, la Tierce mineure doit être *La B-mol*, & non pas *Sol Dieze*; cette Touche que vous connoissez ordinairement sur le Clavier pour être le Dieze de *Sol*, perd ce nom en ce cas, & devient le *B-mol* de *La*; car *Sol* ne peut faire Tierce avec *Fa*.

Nous tirerons de-là une consequence, que chaque Note a son Dieze & son *B-mol*; ainsi la Tierce majeure de *Si* doit être *Ré Dieze*, & non pas *Mi B-mol*, quoique ce soit la même Touche; la Tierce majeure de *Sol Dieze* doit être *Si Dieze*, & non pas *Ut*; la Sixte majeure de *Sol Dieze*, doit être *Mi Dieze*, & non pas *Fa*, ainsi des autres, toutes les Touches du Clavier prenant toujours le nom des Notes qui se trouvent naturellement selon l'ordre des nombres qui composent l'Intervalle que l'on veut toucher; De-là vient qu'une Seconde *Superflue* & une Tierce *mineure* se forment des mêmes Touches, ainsi de la 7^e avec la 6^e; de la 4^e avec la 6^e; de la fausse-Quinte avec le Tri-Ton, &c. Par conséquent, si le Tri-Ton de *Ré* est le *x* de *Sol*, la fausse-Quinte de ce même *Ré* sera le *o* de *La*, quoique le *x* de *Sol* & le *o* de *La* ne soient qu'une même Touche; mais pour ne pas s'y tromper, il n'y a qu'à se souvenir que tout ce qui est Quarte, doit

370 TRAITÉ DE L'HARMONIE,
avoir un Intervale de Quarte, comme du Ré au Sol; & que tout ce qui est Quinte, doit avoir un Intervale de Quinte, comme du Ré au La, ainsi du reste.

EXEMPLE.

Mêmes Touches. | Idem. | Idem.

Tri-Ton ou Quarte superflue. | Fausse-Quinte. | Fausse-Quinte. | Tri-Ton. | Fausse-Quinte. | Tri-Ton.

Mêmes Touches. | Idem. | Idem.

Seconde superflue. | Tierce mineure. | Septième diminuée. | Sixte majeure. | Quinte superflue. | Sixte mineure.

Pour trouver facilement un Intervale diminué, il faut choisir pour premier degré une Touche qui soit plutôt Dieze que B-mol, & faire le contraire pour trouver un Intervale superflu.

La fausse-Quinte & le Tri-Ton divisent l'Octave en deux parties égales, (selon la pratique) comme on peut le voir par l'Exemple suivant.

Fausse-Quinte. | Tri-Ton.

Cela doit vous servir à trouver l'un de ces Intervalles, quand vous avez trouvé l'autre, n'y ayant qu'à prendre indifféremment pour premier degré l'une des Touches qui formeront l'un de ces deux Intervalles.

L'on trouve un pareil rapport entre la Tierce majeure & la Sixte mineure.

Entre la Tierce mineure & la Sixte majeure.

Entre la Quarte & la Quinte.

Entre la Seconde & la Septième.

Et entre la Seconde superflue & la Septième diminuée.

EXEMPLE.

Tierce majeure. | Sixte mineure. | Tierce mineure. | Sixte majeure. | Quarte. | Quinte. | Seconde. | Septième superflue. | Seconde superflue. | Septième diminuée.

Remarquez donc bien qu'après avoir trouvé un Intervale quel-

conque, il n'y qu'à porter à son Octave au-dessus la Touche qui aura servi de premier degré, pour trouver l'autre Intervale qui s'y rapporte; & la connoissance de tout ce qui vient d'être dit, vous doit être bien familière, avant que de passer outre.

CHAPITRE TROISIÈME.

De la Position de la Main, & de l'Arrangement des Doigts.

CE que nous avons appelé premier degré ou *Son fondamental*, est ce qu'on appelle *Basse* dans la pratique; & cette Basse se touche de la main gauche, pendant que les Intervalles que l'on compare à cette Basse, se touchent de la main droite. Comme on touche ordinairement trois ou quatre de ces Intervalles ensemble, nous n'en parlerons plus que sous le nom d'*Accord*; ainsi ce que nous appellerons *Accord* dans la suite, devra être toujours touché de la main droite.

1°. L'on ne touche de la main gauche qu'une Note l'une après l'autre, & il faut bien observer que les doigts passent les uns après les autres, en évitant qu'un même doigt touche des Notes différentes de suite; l'on suivra, pour cet effet, l'arrangement des doigts, que nous avons eu soin de marquer avec des chiffres.

2°. L'on ne doit jamais se servir du pouce de la main droite, qu'en certaines occasions, dont nous parlerons dans la suite; car lorsque nous y sommes obligés par rapport à la petitesse de la main, cela retarde beaucoup l'habitude, qui est aussi nécessaire dans la Pratique, que la Science.

3°. L'on touche au moins trois Notes ensemble de la main droite; il faut remarquer que le second doigt touche toujours la Note d'en-bas, & le petit doigt celle d'en-haut, le troisième & le quatrième doigt servant alternativement pour la Note du milieu, en quoi il faut observer absolument la Position que nous avons marquée avec les chiffres mis à côté des Notes, le pouce y étant représenté par le chiffre 1. le doigt qui le joint par le chiffre 2. & ainsi de suite jusqu'au petit doigt, qui est représenté par le chiffre 5.

4°. Il faut que ce soit les doigts qui frappent l'Accord, & non pas la main, c'est-à-dire, qu'il faut que le mouvement des doigts soit indépendant de celui de la main, en remarquant que ce mouvement se prend à-la jointure qui détache les doigts de la main.

5°. Il faut que le doigt qui frappe le premier, parte toujours avec la Basse, & que les autres se suivent, de façon qu'il semble que le

tout soit ensemble ; quoique cela doive former une espece d'Harpe-
gement, comme quand on fait passer trois ou quatre triples Cro-
ches l'une après l'autre avec vitesse.

6°. Il ne faut jamais lever tous les doigts ensemble, excepté dans
des changemens si prompts, qu'on ne puisse mieux faire. Le doigt
qui frappe le premier se leve seul, ou pour mieux dire, se coule
d'une Touche à l'autre, en partant avec la Basse, & les autres le
suivent immédiatement, comme il a été déjà dit ; si bien que les
doigts ne doivent jamais demeurer en l'air ; s'ils quittent une Tou-
che, ce doit être pour en toucher une autre dans le même mo-
ment, en sorte que le mouvement du lever & du toucher ne fasse
qu'un temps, sans qu'on puisse s'appercevoir d'aucun intervalle de
temps entre ce lever & ce toucher.

7°. Il faut laisser prendre aux doigts leur mouvement naturel,
sans jamais se forcer ; ainsi la vitesse s'acquiert par la bonne habi-
tude, & non pas en forçant.

Ces remarques sont essentielles ; les Accords ont tant de rapport
entre-eux, que les doigts prennent l'habitude de s'approcher ou de
s'éloigner, selon la suite de ces Accords, qui est presque toujours
la même ; & outre que l'Accompagnement est bien plus gracieux
de cette maniere, c'est que la perfection s'acquiert encore plus vite ;
car si on levoit la main à chaque Accord, l'on seroit obligé de
quitter souvent la vuë de dessus le Livre, pour chercher un Accord
que les doigts auroient trouvé d'eux-mêmes, s'ils n'eussent point
quitté le Clavier.

Cette Position de la main, qui regarde principalement le Clavecin,
ne souffre d'exception pour l'Orgue, qu'en ce que les Notes
de chaque Accord doivent y être touchées ensemble ; qu'il ne
faut jamais quitter une Touche, qui après avoir servi à un Accord,
peut encore servir à celui qui suit, & que les Sons doivent y être
liés, autant que cela se peut.

CHAPITRE QUATRIEME.

De la maniere de trouver les Accords sur le Clavier.

Nous commencerons par donner une Table des Accords, où
les chiffres qui servent à marquer les Intervalles, doivent ser-
vir encore à nous faire souvenir de la Composition de chaque Ac-
cord ; car dans l'Accompagnement un seul chiffre dénote presque
toujours un Accord composé de trois, de quatre, ou de cinq Sons ;

Ainsi, vous devez avoir très-présens à l'esprit les Intervalles qui doi-
vent accompagner chaque chiffres, afin que vous puissiez concevoir
la construction d'un Accord aussi-tôt que le chiffre qui le dénote
se presente à l'œil ; Par exemple, si l'on vous demandoit, de
quoi s'accompagne la Septième ; il faudroit répondre sur le champ,
de la Tierce & de la Quinte, ainsi de tous les autres, dont nous
allons donner le détail.

Dénombrement des Accords les plus nécessaires.

	L'Accord parfait ne se chiffre pas ordinairement, il est composé de	3. 5. 8.
6.	L'Accord de la Sixte s'accompagne de . . .	3. 8.
6.	Autre Accord de Sixte, qu'on nomme <i>Sixte- quarte</i> , & qui s'accompagne de . . .	8.
6.	Autre Accord de Sixte, qu'on nomme <i>petite Sixte</i> , & qui s'accompagne de . . .	3. 4.
6.	Autre Accord de Sixte, qu'on nomme <i>grande Sixte</i> , & qui s'accompagne de . . .	3.
7.	L'Accord de la Septième s'accomp. de . . .	3. 5.
4.	L'Accord de la Quarte s'accomp. de . . .	5. 8.
2.	L'Accord de la Seconde s'accomp. de . . .	4. 6.
4 [♯] , ou 4. . . .	L'Accord du Tri-Ton s'accomp. de . . .	2. 6.
5, ou 5 [♯]	L'Accord de la fausse-Quinte s'accomp. de . . .	3. 6.

Les chiffres marquent les principaux Intervalles de l'Accord, &
ceux qui doivent les accompagner ne se marquent presque jamais,
de sorte qu'il faut donc s'en ressouvenir.

Le ♯ seul signifie que la Tierce doit être *majeure*, & le ♭ seul si-
gnifie qu'elle doit être *mineure* ; s'ils sont seuls au-dessus ou au-def-
sous d'une Note, ils servent à marquer l'Accord parfait, dont la
Tierce doit être telle que ces signes la représentent.

Si le ♯ est joint à quelques chiffres, il en augmente l'Intervalle
d'un semi-Ton, & le ♭ le diminue de même.

Deux ou plusieurs chiffres au-dessus l'un de l'autre, servent à un
même Accord ; mais quand ils sont à la suite l'un de l'autre, ils
marquent autant d'Accords differens.



Tournez, pour en voir l'Exemple.

Exemple de l'Accord parfait, & de la Maniere d'arranger
les doigts.

Comme le second doigt & le cinquième occupent toujours les
extremitez de chaque Accord, nous nous sommes contentez de
marquer seulement les doigts du milieu, ce que nous observerons
par tout, excepté aux endroits où le pouce doit prendre la place
du second doigt. Au reste, l'arrangement des trois premiers Ac-
cords doit servir pour tous les autres; & l'on doit se souvenir
que le chiffre 1. marque le pouce, ainsi 2. 3. 4. & 5. en continuant
jusqu'au petit doigt.

Avant que de passer outre, il faut pouvoir promener chacun de
ces Accords parfaits par tout le Clavier, tant en montant qu'en
descendant, comme nous l'avons marqué sur l'Octave d'*F*; fai-
sant en sorte que chaque Accord soit harpégé également d'un bout
du Clavier à l'autre, comme si toutes les Notes en étoient égales,

Si bien que le mouvement du doigt qui recommence un Accord, ne soit ni plus vif, ni plus lent que celui du doigt par lequel a fini l'Accord précédent.

Lorsque les Accords vont en montant, il faut les commencer du second doigt ; & lorsqu'ils vont en descendant, il faut les commencer du cinquième doigt ; mais lorsqu'on accompagne, il faut les commencer toujours du second doigt, ou du pouce, au cas que l'on soit obligé de se servir du pouce.

Exemple de l'Accord de la Sixte, qui s'accompagne de la Tierce & de l'Octave.

Pour trouver facilement un Accord de Sixte, il n'y a qu'à toucher le *Parfait* d'une Note quelconque ; & sans changer l'Accord, l'on porte la Note de la Basse une Tierce plus haut, ou une Sixte plus bas, ce qui est la même chose ; de sorte que cet *Accord parfait* de la première Note, forme celui de la Sixte de la Note

changée à la Basse, comme cela paroît dans l'Exemple.

Exemple de l'Accord de Sixte-quarte, qui s'accompagne de l'Octave.

Cet Accord se trouve de même que l'autre, en portant la Note de la Basse une Quinte plus haut, ou une Quarte plus bas.

Exemple de l'Accord de la Septième, qui s'accompagne de la Tierce & de la Quinte.

Cet Accord se trouve encore de même que les précédens, en portant la Note de la Basse une Tierce au-dessous, ou une Sixte au-dessus ; ou bien il n'y a qu'à ajouter la Septième à un *Accord parfait*, sans rien changer d'ailleurs ; parce que la Septième s'accompagne de

de même que l'*Accord parfait*, à la réserve de l'Octave, dont on n'y fait point mention, étant libre de la joindre à un Accord de Septième, & de l'en retrancher, quand on le juge à propos ; & quand on y ajoute l'Octave, il faut se servir pour lors de quatre doigts sans le pouce.

Exemple de l'Accord du Tri-Ton, qui s'accompagne de la Seconde & de la Sixte ; & de celui de la Seconde, qui s'accompagne de la Quarte & de la Sixte.

L'on trouve encore ces Accords de même que les précédens, en portant la Note de la Basse un Ton plus bas, où il faut observer que la Tierce de l'*Accord parfait* soit toujours majeure, lorsqu'on veut en former celui du *Tri-Ton*, & qu'elle soit mineure lorsqu'on veut en former celui de la *Seconde*.

Exemple de l'Accord de la Quarte, qui s'accompagne de la Quinte & de l'Octave.

Pour trouver cet Accord, l'on prend le *Parfait* d'une Note, & l'on porte la Tierce de cette Note sur la Quarte ; souvenez-vous que lorsque l'Octave se trouve au milieu, il faut toujours la toucher du quatrième doigt.

Quoique nous n'ayons donné des Exemples de ces derniers Accords que sur un seul endroit du Clavier, il ne faut pas moins les pratiquer sur toutes sortes de Notes & par tout le Clavier, comme on aura dû le faire de l'*Accord parfait*, sans rien changer à l'arrangement des doigts, car il est le même par tout.

CHAPITRE CINQUIÈME.

Remarques utiles sur tous les Accords.

Vous ne trouverez dans l'Accompagnement de même que dans toute l'Harmonie que deux Accords differens, qui sont le *Consonant* & le *Dissonant* ; le premier est le *Parfait*, & le second est celui de la *Septième*. Bbb

En touchant le premier sur le Clavier, vous trouverez qu'il forme tous les Consonans, dont il est l'origine; & vous remarquerez qu'il n'est composé que de trois Sons différens, qui sont la Note de la Basse, la Tierce & la Quinte, comme, par exemple, *Ut, Mi, Sol*; car l'Octave, qui est un autre *Ut*, n'est pas un Son différent du premier *Ut*, il en est seulement la réplique.

Ces trois Sons *Ut, Mi, Sol*, composeront donc l'Accord que nous appellons *Parfait*, en prenant *Ut* pour Basse. Si nous prenons à présent *Mi* pour Basse, en touchant *Ut* & *Sol* de la main droite, nous trouverons l'Accord que nous appellons *Accord de Sixte*; & si nous prenons ensuite *Sol* pour Basse, en touchant *Ut* & *Mi* de la main droite, nous trouverons l'Accord que nous appellons *Accord de Sixte-Quarte*, en quoi consistent tous les Accords consonans, n'y ayant qu'à ajouter de la main droite l'Octave de la Note que vous touchez à la Basse, pour rendre ces Accords complets; & pour une plus prompte intelligence, il n'y a qu'à toucher de la main droite tel *Accord parfait* que l'on voudra, en touchant de la main gauche l'Octave en bas de chacune de ces Notes, où l'on trouvera les trois Accords consonans en question.

E X E M P L E.

Remarquez bien que l'Accord parfait de la première Basse fait celui de la Sixte de la seconde Basse, & celui de la Sixte-Quarte de la troisième Basse, se trouvant dans ces trois Basses les trois mêmes Notes qui composent l'Accord.

L'Accord dissonant de la Septième contient quatre Sons différens; de sorte que si l'on prend alternativement pour Basse l'un des qua-

tre Sons qui le composent, l'on trouvera tous les Accords dissonans qui peuvent avoir lieu dans l'Harmonie, avec quelques exceptions, dont il n'est pas temps de parler.

E X E M P L E.

Les Accords sont ceux de la Septième au-dessus de cette Basse.

Les Accords sont ici ceux de la grande Sixte ou de la fausse-Quinte, la différence de ces deux Accords provenant de celle de la Tierce de la première Basse qui est icy majeure & la mineure.

Les Accords sont ici ceux de la petite Sixte, qui se trouve majeure ou mineure, selon les Tierces de la première Basse.

Les Accords sont ici ceux de la Seconde ou du Triton, la différence de ces deux Accords provenant encore de celle des Tierces de la première Basse.

Les Accords sont ici ceux de la Neuvième ou de la Quinte supérieure, différence qui provient toujours des Tierces de la première Basse.

Les Accords sont ici ceux de la Onzième, dite Quarte, ou de la Septième supérieure, différence, &c.

Il ne faut pas se fier sur ce premier Accord qui n'est qu'accidental.

Il ne faut pas faire encore attention aux Accords de ces deux dernières Basses.

L'on peut prendre l'*Accord parfait*, ou celui de la *Septième*, de telle Note que l'on voudra, en ajoutant l'Octave de la Basse à cet Accord de Septième, & toucher ensuite à la Basse l'une des Notes qui composent l'Accord que l'on tiendra, où l'on trouvera les mêmes Accords qui sont marquez dans les Exemples précédens; l'on trouvera, dis-je, en touchant l'*Accord parfait* d'une certaine Note, que celle qui fait la Tierce de cette même Note étant mise à la Basse, portera l'Accord de *Sixte*, formé de ce même *Accord parfait*; & que celle qui en fait la *Quinte* étant mise à la Basse, portera l'Accord de *Sixte-quarte*, formé de ce même *Accord parfait*. Pareillement si l'on touche l'*Accord de la Septième* d'une certaine Note, l'on trouvera qu'il formera celui de la *grande Sixte* ou de la *fausse-Quinte* sur la Note qui fait la Tierce de cette première Note; celui de la *petite Sixte* sur la Note qui en fait la *Quinte*, & celui de la *Seconde* ou du *Tri-Ton* sur la Note qui en fait la *Septième*; & au cas que l'on touchât un Accord de *petite Sixte*, de *grande Sixte*, de *fausse-Quinte*, de *Tri-Ton*, ou de *Seconde*, & qu'on voulût le rapporter à celui de la *Septième* dont il dérive, il n'y auroit qu'à ajouter toujours l'Octave de la Basse à l'Accord que l'on toucheroit, en remarquant que si les doigts étoient pour lors arrangez par Tierce, ce seroit la Note que touche le doigt d'en-bas, qui étant mise à la Basse, porteroit l'Accord de la *Septième* que l'on tient de la main droite; sinon, il se trouveroit toujours deux doigts qui se joindroient, & ce seroit pour lors la Note que touche le plus haut de ces deux doigts, qu'il faudroit mettre à la Basse pour trouver cet Accord de *Septième*. Voyez encore le Chap. XI. du Troisième Livre, où il en est parlé. A l'égard des Accords consonans, ils sont assez faciles à reconnoître d'eux-mêmes, & il n'y a qu'à toucher l'Accord dans un certain endroit du Clavier, où les doigts puissent être arrangez par Tierces, pour voir que la Note que l'on tient du second doigt de la main droite, est celle qui porteroit l'Accord parfait, si elle étoit à la Basse.

On ne peut trop faire attention à ce rapport des Accords, il en facilite beaucoup la connoissance & la pratique, sur tout, quand on peut sentir sur le champ qu'un tel Accord en formera un tel autre, en portant la Note de la Basse, une Tierce, une *Quinte* ou une *Septième* plus haut; souvenez-vous ici qu'une *Septième* plus haut, ou une *Seconde* plus bas, c'est la même chose, de même qu'une *Tierce* plus haut, ou une *Sixte* plus bas; une *Quinte* plus haut, ou une *Quarte* plus bas; une *Tierce* plus bas, ou une *Sixte* plus haut, &c

CHAPITRE SIXIÈME.

Des Tons & des Modes.

IL est difficile de bien accompagner, si l'on n'a pas une connoissance certaine des *Tons* & des *Modes*; ainsi l'on ne peut se dispenser de voir ce que nous en disons au Troisième Livre, Chap. VIII. & XII. après quoi l'on tâchera de se rendre aisée la pratique des Octaves qui suivent, dont nous avons marqué les Accords dans les differens endroits du Clavier, avec l'arrangement des doigts pour chaque main; & pour prouver qu'il ne s'y rencontre que l'*Accord parfait* & celui de la *Septième*, nous avons mis au-dessous des deux premières Basses une autre Basse, que nous appellons *Fondamentale*, où vous verrez que les differens Accords qui sont marquez sur la Basse qui monte & qui descend diatoniquement, ne sont formez que du *Parfait*, ou de celui de la *Septième* chiffréz sur cette Basse-fondamentale. Pour en donner une intelligence encore plus distincte, nous avons écrit le nom de chaque Note, afin que l'on y remarquât que celle qui porte un tel Accord est une Tierce, une *Quinte* ou une *Septième* au-dessus de celle qui doit porter l'*Accord parfait* ou celui de la *Septième*, & que ces Notes qui portent de pareils Accords tiennent ordinairement le même rang dans chaque *Ton*.

Il ne faut se servir de la Basse-fondamentale que pour la preuve dont nous venons de parler, car elle est inutile à la pratique, & même les Accords ne sont pas arrangez selon les Regles par rapport à cette Basse, ils le sont seulement par rapport à la Basse-continuë, que l'on doit toucher de la main gauche.

Si l'on trouvoit un peu d'obscurité dans les observations que nous venons de faire, l'on peut ne s'attacher uniquement qu'à la pratique des Accords, en attendant que la suite nous aide à comprendre ce qui peut nous arrêter à présent.



Il faut toujours posséder parfaitement un *Ton* avant que de passer à un autre, en les étudiant tous dans les trois differens endroits du Clavier, & avec le même arrangement des doigts marquez ci-dessus, tant pour n'être pas surpris dans quelque endroit que la main se trouve, que pour n'être pas obligé de la lever.

Il faut remarquer la liaison des Accords, par une des Notes de l'un de ces Accords qui sert presque toujours à celui qui le suit, ce qui en aide beaucoup la pratique.

Pour connoître le rapport des Accords de la Basse-continuë avec ceux de la fondamentale, il n'y a qu'à ajouter l'Octave de la Basse-continuë aux Accords où elle ne se trouve pas.

Nous avons mis les Accords sur le *Mode majeur* & sur le *mineur* avec l'arrangement des doigts, & le nom de chaque Note du *Ton*, pour que cela serve à tous les autres *Tons*, qui ne different en rien les uns des autres, que par rapport au Clavier; car celui qui a la Théorie des deux premiers, a celle de tous les autres, en rapportant les *Tons majeurs* aux *majeurs*, & les *mineurs* aux *mineurs*.

On double quelquefois la Tierce ou la Sixte, au lieu de l'Octave de la Basse dans un Accord de Sixte qui suit le *Parfait* en progression diatonique; & cela, tant pour la commodité de la main, que pour éviter de faire entendre deux Octaves de suite, le pouce est pour lors nécessaire.

E X E M P L E.

Quatrième

Ton mineur de *LA*.

Ton majeur de *SO L*.

Ton mineur de *SO L*.

Ton majeur de *FA*.

Ton majeur de *RE*.

Ton majeur de *LA*.

Ton mineur d'*VI*.

Ton mineur de *MI*.

Ton majeur de *MI*.

Ton majeur de *SI*.

Ton mineur de *SI*.

388 TRAITÉ DE L'HARMONIE,

faut pouvoir nommer en soi-même tous les Accords qu'on y fait, sans voir son Livre ni sa main ; & dire encore, si cela se peut, cet Accord dérive du Parfait, ou de celui de la Septième d'une telle Note, après lequel je passe ordinairement à celui-ci ; qui dérive encore de celui-là ; car l'on ne peut s'y prendre de trop de façons, lorsque l'on veut posséder promptement & parfaitement la connoissance de quoique ce soit, d'autant plus qu'on est presque au bout de toutes les difficultez ; quand on est une fois parvenu au point de connoître la suite des Accords dans l'Octave de chaque Ton, en se souvenant que cette suite est la même dans quelque Ton que ce soit.

Ceux qui s'ennuieront à étudier tous ces Tons, pourront passer outre après les seize ou dix-huit premiers, & ne reprendre les autres que lorsqu'ils voudront ne douter de rien.

CHAPITRE SEPTIÈME.

De l'ordre qu'il faut se prescrire pour la suite des Accords qui se rencontrent dans l'étendue de l'Octave de chaque Ton.

IL faut s'imaginer d'abord que toute Note qui porte l'Accord parfait est la Tonique ; que dans chaque Ton il n'y a que la Note tonique & la Dominante qui ayent ce privilège, & que quand même cette Dominante porteroit l'Accord de la Septième, elle peut être toujours prise pour Tonique ; ce qui détermine plus promptement la connoissance des Accords qui doivent se faire sur les Notes qui précèdent cette Note tonique ou la Dominante, car ils sont à peu près toujours les mêmes.

1. Si la Note tonique doit être précédée d'un Accord de Septième, lorsque la Basse monte de Quarte ou descend de Quinte (ce qui est la même chose) la Dominante doit l'être également en pareille progression.

EXEMPLE.

Progression de Quarte montant sur la Note tonique. Progression de Quarte descendant sur la Dominante.

LIVRE QUATRIÈME. 389

2. Si la Note tonique doit être précédée de l'Accord de petite Sixte en descendant diatoniquement sur elle, & de l'Accord de la fausse-Quinte en y montant de même, la Dominante le fera également en pareille progression.

EXEMPLE.

Note tonique précédée en descendant diatoniquement. Dominante précédée en montant ou en descendant diatoniquement.

Vous venez de voir que lorsque la Dominante porte l'Accord parfait, on ajoute un \sharp à la Sixte qui la précède ; de sorte que l'Accord de la petite Sixte qui en est formé, étant composé de même que celui qui a précédé la Note tonique en pareille progression, l'on ne peut distinguer pour lors cette Dominante de la Note tonique que par ce qui suit ; mais si l'on doit faire la Septième sur cette Dominante, cela doit vous la faire distinguer d'abord.

A l'égard de la Note tonique & de la Dominante précédées de l'Accord de la fausse-Quinte en montant diatoniquement, vous y trouverez une différence, en ce que c'est l'Accord de la fausse-Quinte qui précède la Note tonique, & que c'est celui de la grande Sixte qui précède la Dominante ; mais la différence de ces deux Accords ne consiste que dans la Basse, qui monte d'un semi-Ton sur la Note tonique, & d'un Ton sur la Dominante ; car d'ailleurs les Accords sont disposés de même, comme l'Exemple vous le prouve ; & cela doit vous servir à distinguer une Note sensible d'une quatrième Note, & une Note tonique de la Dominante.

EXEMPLE.

Note sensible qui monte d'un semi-Ton sur la Note tonique. Quatrième Note qui monte d'un Ton sur la Dominante.

Remarquez, qui plus est, que les Accords de *Septième*, de *petite* & *grande Sixte*, ou de *fausse-Quinte*, dont la *Notte tonique* & la *Dominante* ont été précédées, selon la différente progression de la Basse, ne sont différens qu'en apparence, puisqu'ils proviennent tous de celui de la *Septième*; d'où vous devez conclure, que toute *Notte* qui en précède une autre en montant de *Quarte*, ou en descendant de *Quinte*, doit porter l'Accord de la *Septième*; & que si la progression de cette première *Notte* à l'autre, est diatonique, elle doit porter un Accord dérivé de celui de la *Septième*, supposé que la *Notte* où l'on tombe porte l'Accord parfait, ou celui de la *Septième*, ce qui se connoît par les chiffres, car les Commencans ne doivent jamais accompagner sans chiffres.

E X E M P L E.

Basse qui monte de Quarte, ou descend de Quinte.

Basse qui descend diatoniquement.

Basse qui monte diatoniquement.

Les mêmes Accords servent ici pour chaque Basse, où l'on voit que ceux de *fausse-Quinte*, de *petite* & de *grande Sixte* sont formés des mêmes *Nottes* qui composent celui de la *Septième* de cette *Notte*, qui a monté de *Quarte*; & que ces Accords ne prennent des noms différens, que par rapport à la différente progression de la Basse, puisque dans le fonds ils proviennent tous d'un même Accord.

Pour ce qui est de la différence du *majeur* au *mineur* qui peut se

rencontrer dans les Accords, comme entre la *fausse-Quinte* & la *grande Sixte*, &c. cela se connoît ou par la progression de la Basse, ou par la *Modulation*, qui nous oblige de n'employer que certaines *Nottes* ou *Touches* dans un tel *Ton*; car si le *Ton* change, on trouve pour lors quelques *Diezes* ou *B-mols* affociez aux chiffres, qui le font remarquer.

Il faut conclure de ces Remarques, que toute *Notte* ne prêtant son Accord parfait ou de *Septième* qu'à sa *Tierce*, à sa *Quinte* ou à sa *Septième*, les Accords de *Sixte* & de *Sixte-quarte*, qui proviennent du *Parfait*, doivent être précédés du même Accord qui précède naturellement ce *Parfait*, comme on a pu le remarquer dans les *Octaves* précédentes, où la *Mediante* exige avant elle le même Accord qu'exige le *Parfait*.

E X E M P L E.

La progression d'un Accord consonant à un autre ou à un dissonant, n'est pas difficile à pratiquer, & merite moins d'attention que celle d'un Dissonant à un autre, laquelle subsiste principalement & le plus fréquemment dans celle de la *Septième* qui vient de paroître au pénultième Exemple, & dont voici les différentes suites d'Accords qui peuvent en être tirées.



Voyez l'Exemple suivant.

EXEMPLE.

Ces Accords servent à chaque Basse, l'on peut même y laisser les quatre Notes qu'ils contiennent, excepté la *Notte sensible A*, qu'il faut en retrancher lorsqu'elle se trouve à la Basse, ou bien il n'y a qu'à retrancher de chaque Accord l'Octave de la Note que l'on touchera dans l'une des cinq Basses inférieures, en attendant une Règle plus étendue sur le même sujet.

Si l'Accord parfait ou de *Septième* d'une certaine Note doit précéder celui d'une certaine autre Note, par conséquent l'Accord de cette dernière Note doit suivre celui de la première; de sorte que la connoissance de l'un conduit à celle de l'autre, ne s'agissant que d'avoir ces progressions présentes à l'esprit, tant d'une façon que de l'autre, soit à l'égard des Accords premiers, soit à l'égard de leurs dérivés.

Pour achever de se convaincre sur ce sujet, il n'y a qu'à consulter les Octaves précédentes, où l'on verra que les Accords qui conduisent en montant de la *Mediante* à la *Dominante*, & de la *sixième Note* à la *Tonique* sont les mêmes, aussi-bien que ceux qui conduisent en descendant de la *septième Note* à la *Dominante*, & de la *Mediante* à la *Tonique*; ce qui va être éclairci par le détail.

Tonique; & que la *Mediante* est précédée par tout de même que la *Tonique*, ce qui va être éclairci par le détail.

CHAPITRE HUITIÈME.

Regles generales.

IL ne faut considerer à present qu'un seul Ton, en se souvenant que l'Accord parfait n'est affecté qu'à la Note tonique & à la *Dominante*, sans se mettre en peine de la *Septième*, qui peut être jointe à l'Accord parfait de cette *Dominante*. Il

Il faut donner l'Accord de la *grande Sixte* à toute Note qui monte d'un Ton sur l'Accord parfait, & celui de la *fausse-Quinte* à celle qui n'y monte que d'un semi-Ton; l'on peut donner aussi l'Accord de la *Septième* à cette Note qui monte, mais il faut que cela soit précisément désigné par un chiffre.

Il faut donner l'Accord de *petite Sixte* à toute Note qui descend diatoniquement sur l'Accord parfait, ou qui monte de même sur la *Mediante*.

Il faut donner l'Accord du *Tri-Ton*, ou quelquefois celui de la *grande Sixte* à toute Note qui descend diatoniquement sur la *Mediante*.

Il faut donner l'Accord de *Sixte* à toute Note qui monte diatoniquement sur une autre qui porte celui de la *grande Sixte* ou du *Tri-Ton* à celle qui descend diatoniquement sur une autre qui porte celui de la *petite Sixte*, & à celle qui se trouve une Tierce au-dessus ou au-dessous d'une autre, qui doit porter ensuite l'Accord parfait.

L'on peut donner l'Accord parfait à toutes les Notes qui procedent par des Intervalles consonans; car dans un Intervale de Tierce, l'Accord parfait convient quelquefois à la première Note, aussi-bien que celui de la *Sixte*, mais le chiffre doit regler en ce cas.

L'on peut ajouter la *Septième* à l'Accord parfait de toutes les Notes, qui sont suivies d'une autre en montant de *Quarte*, ou en descendant de *Quinte*; & l'on peut aussi ajouter la *Sixte* à l'Accord parfait de toutes les Notes, qui sont suivies d'une autre en montant de *Quinte* ou en descendant de *Quarte*, supposé que ces Notes qui suivent les premières, portent l'Accord parfait ou celui de la *Septième*, ces deux dernières Regles servant de fondement à toutes les précédentes.

De toutes ces Regles, on peut encore tirer les suivantes.

Si l'on peut descendre diatoniquement sur la *Mediante* après un Accord de *grande Sixte* ou de *Tri-Ton*, donc on peut descendre aussi de *Quarte* sur la Note tonique, ou monter diatoniquement sur la *Dominante*, portant l'Accord de *Sixte-quarte* après les Accords de *grande-Sixte* ou de *Tri-Ton*, puisque l'Accord parfait de la Note tonique compose celui de la *Sixte* de la *Mediante*, & celui de la *Sixte-quarte* de la *Dominante*, bien que l'on monte rarement sur la *Dominante* après l'Accord du *Tri-Ton*; mais la suite nous mettra encore mieux au fait. De plus, il faut dire, si un tel Accord doit précéder celui-là, donc il doit, ou du moins il peut en être suivi conformément à la progression déterminée à la Basse, pouvant tirer presque toutes ces différentes Regles des Octaves du Chap. VI.

Exemple de la Progression des Accords de Septième, & de ses dérivés par renversement.

Vous trouverez ici deux Basses sous les mêmes Accords ; dont l'une monte de Quarte ou descend de Quinte, en portant par tout un Accord de Septième, pendant que l'autre descend diatoniquement, en portant sur chaque Note en même degré l'Accord de Septième & celui de la petite Sixte, ce qui est conforme à nos Regles précédentes.

Les Nottes (A) portent trois differens Accords de Sixte, pour faire remarquer que l'un de ces trois Accords peut précéder la première Septième seulement, dans une progression pareille à celle que la Bassé y tient.

Cet Exemple, qui doit servir pour tous les Tons mineurs, vous

servira également pour tous les majeurs, en retranchant les B-mols qui sont à la suite des Clefs, n'y ayant qu'à le copier sur d'autres Tons conformément à celui-ci, tant pour les mineurs que pour les majeurs ; Remarquez que nous avons ajouté un B-mol à ceux que l'on a accoutumé de mettre devant la Clef pour un pareil Ton, & que ce B-mol marque la Sixte mineure de tous les Tons mineurs ; ce que nous aurions dû faire par tout, si l'usage ne l'emportoit pas sur cette observation.

Il faut pratiquer cette suite d'Accords, non seulement dans tous les Tons, mais encore dans les trois differens endroits du Clavier, comme nous l'avons marqué, ce qui doit s'entendre également de tous les Exemples que nous donnerons dans la suite ; & pour se faciliter la pratique du précédent, l'on peut y remarquer que d'un Accord à l'autre il se trouve toujours deux doigts qui descendent, pendant que l'autre reste sur le même degré, celui-ci descendant à son tour, pendant que les deux premiers restent, & ainsi alternativement jusqu'à la fin.

Comme nous avons encore d'autres suites d'Accords qui dérivent de ces premiers, nous allons en donner un nouvel Exemple dans le Ton majeur, qui pourra servir également pour le mineur, en mettant à la suite de la Clef les B-mols de l'Exemple précédent, & en remarquant que la Note sensible qui se trouve à la fin, ne doit point changer dans l'un & dans l'autre Ton.

De plus, nous ajouterons ici une Note à chaque Accord, où pour lors il se trouvera toujours deux doigts qui resteront, pendant que les deux autres descendent, ceux-ci restant à leur tour, pendant que les premiers descendent, ainsi jusqu'à la fin, en vous souvenant qu'il ne faudra pas s'y servir du pouce.



Tournez pour voir l'Exemple.

E X E M P L E.

Ces deux différentes manières de pratiquer les Accords, tantôt à quatre Parties, c'est-à-dire, trois de la main droite, & tantôt à cinq, sont fort nécessaires; la première sert pour tous les Accords renverez, & la dernière pour tous les Accords de Septième qui ne font point entre-lacé avec d'autres, excepté que ce ne soit avec des Accords de *grande Sixte*, ou avec des Accords *par supposition*, dont nous parlerons dans la suite; & pour que ce dernier Exemple puisse servir à quatre Parties, il n'y a qu'à en retrancher la Note qui dans les Accords fait Octave avec chaque Note de la Bassé, bien que cela ne doive pas se faire à l'égard de la Bassé qui monte de Quarte ou qui descend de Quinte; parce que l'habitude n'en est pas moins utile de cette façon (comme nous venons de le dire) que de l'autre.

Il se trouve une si grande liaison dans cette suite d'Accords, qui est le nœud de l'Harmonie la plus naturelle, que l'habitude s'en acquiert souvent avant la connoissance; de sorte que l'on peut dire, en ce cas, que *les doigts préviennent l'esprit*, supposé que l'on s'attache à la position & à l'arrangement de ces doigts, selon ce qui en a été dit.

Comme il est facile de se faire des Exemples particuliers des trois différens endroits du Clavier, & de tous les *Tons* où ces derniers Accords doivent être pratiqués, nous nous sommes contentés d'en donner un seul Exemple.

Vous venez de voir des Accords de *petite* & de *grande Sixte*, de *fausse-Quinte*, de *Tri-Ton* & de *Septième*, dont la progression est conforme à nos Règles précédentes; de sorte qu'il est inutile d'en parler davantage, les Accords de *Septième* y étant précédés; de même que les *Parfaits*; mais il nous reste quelque chose à ajouter au sujet des Accords de *Septième* & de *Seconde*, dont les Chapitres suivans nous instruiront.

CHAPITRE NEUVIÈME.

Des différens Accords qui doivent suivre celui de la *Septième* sur une Note en même degré.

ARTICLE PREMIER.

Toute Note qui a porté un Accord de *Septième*, doit porter ensuite une *Sixte*, quelqu'Accord qui se trouve après cette *Septième* sur la même Note; mais comme la *Sixte* peut se rencontrer

dans plusieurs Accords differens, il est à propos de s'expliquer là-dessus.

Comme les Accords de la *petite Sixte*, de la *grande Sixte*, de la *fausse-Quinte*, de la *Sixte*, de *Sixte-quarte*, du *Tri-Ton* ou de *Seconde* peuvent se trouver après un Accord de *Septième* sur une Note en même degré, parce que la *Sixte* fait partie dans tous ces Accords, ce ne peut être que par le moyen de la Note qui suit celles qui sont en même degré, ou celle dont la valeur nous permet de lui donner deux Accords differens, (ce qui est la même chose) que l'on peut juger du choix que l'on doit faire de tous ces Accords; & voici comme il faut s'y prendre, supposé que la Basse ne soit point chiffrée, ou qu'elle soit mal chiffrée, ce qui arrive très-souvent.

Bien qu'il soit libre au Compositeur de donner le même Accord à plusieurs Notes en même degré, cependant lorsqu'il s'en trouve deux, dont la première commence dans le premier Temps de la Mesure, elle porte ordinairement un Accord de *Septième*, & pour lors la *Seconde* doit porter l'un de nos Accords proposés. Or l'on ne peut bien réussir dans le choix de ces derniers Accords, si l'on ne connoît parfaitement la *Modulation*, ce qui sera très-facile, en ne s'attachant qu'à un seul *Ton*, où l'on sçait que la *Note tonique* & la *Dominante* portent naturellement l'Accord parfait, sans avoir égard à la *Septième* qui peut être jointe à l'Accord parfait de cette *Dominante*, & où l'on sçait pareillement que la *seconde Note* porte l'Accord de la *petite Sixte*, & que la *sixième Note* en porte un pareil en descendant; que la *Mediante* porte l'Accord de *Sixte*; que la *sixième Note* en porte un pareil en montant, & que la *septième Note* en porte aussi un pareil en descendant; que la *quatrième Note* porte l'Accord du *Tri-Ton* en descendant, & celui de la *grande Sixte* en montant; & qu'enfin la *Note sensible* ou la *septième Note* porte l'Accord de la *fausse-Quinte* en montant; de sorte que ne pouvant se trouver que l'une de ces Notes dans votre Basse, vous sçavez l'Accord qui doit suivre celui de la *Septième* sur la Note en même degré. D'ailleurs, si vous voyez que vous montez ou que vous descendez diatoniquement sur l'une de ces Notes, vous sçavez en même-temps l'Accord qui doit les précéder naturellement, de sorte que vous ne pouvez vous tromper; & si les Notes en même degré sont formées de la *Dominante*, vous sçavez que celle-ci ne peut porter d'autres Accords de *Sixte* que celui de *Sixte-Quarte*, ne s'agissant après cela que de sçavoir distinguer la différence des *Tons* dans la suite d'une Piece; mais ce n'est pas-là le plus difficile.

EXEMPLE.

Vous connoissez ici l'Accord de *Sixte*, que vous devez donner à la même Note qui a porté celui de la *Septième*, non seulement par le rang que cette Note tient dans le *Ton*, mais encore par le rang qu'y tient celle qui la suit, & par l'Accord que doit porter cette Note suivante.

Nôtre Regle est inmanquable, lorsque la Basse monte diatoniquement; mais lorsqu'elle descend de même, & que chaque Note a une valeur competente pour porter deux Accords differens, ou que cela paroît par les chiffres, il faut pour lors se guider sur la Regle du Chapitre précédent; de sorte que l'Accord qui doit précéder celui de la *Septième* en descendant diatoniquement, est toujours celui de la *petite Sixte*.

Remarquez à (A) que lorsque la Basse monte diatoniquement pour faire entendre la *Septième* après l'Accord parfait, cette *Septième* doit être accompagnée de l'Octave au lieu de la *Quinte*; de sorte que le doigt qui a touché l'Octave de la Basse dans l'Accord parfait, reste sur le même degré pour former la *Septième* suivante, pendant que les deux autres doigts descendent diatoniquement.

Si après un Accord de *Septième* la Basse procede diatoniquement, nos dernières Regles ne peuvent y être contrariées, qu'en ce que la même Note qui aura porté cet Accord passera incontinent sur la plus voisine, sans qu'on ait pu lui donner l'Accord qui lui conve-

noit naturellement après celui de la Septième ; de sorte que si elle monte diatoniquement en ce cas, ce ne pourra être que sur l'Accord parfait, ou sur un autre Accord de Septième, comme il a été dit au Chapitre précédent ; & si elle descend de même, ce ne pourra être encore que sur un autre Accord de Septième. De plus, il arrive souvent que la Note qui suit porte un Accord composé des mêmes Notes que celui qui devoit paroître naturellement sur cette Note, où la Septième a été entenduë ; ce qui fait que nôtre Regle se soutient toujours ici en ce cas ; car les doigts y suivent leur progression accoutumée ; c'est de quoi l'on peut s'instruire dans le Troisième Livre, Chap. XXVI. & XXVII.

ARTICLE SECOND.

Une Note qui passe à son *Dieze* ou à son *B-mol*, ou bien une Note jointe à un *Dieze* ou à un *B-mol*, & qui devient ensuite naturelle, ne doit être regardée que comme une même Note à l'égard des Accords ; de sorte que si l'on passe d'*Ut* à *Ut* ♯, ou d'*Ut* ♯ à *Ut* ; de *Si* à *Si* ♭, ou de *Si* ♭ à *Si*, &c. il faut se déterminer là-dessus, comme si c'étoit deux *Ut* ou deux *Si* ; selon nos Regles précédentes, en conformant les Accords à la *Modulation*.

Une Basse qui procède par des Intervalles disjoints, ne peut jamais monter de Quinte ni descendre de Quarte après un Accord de Septième ; mais si elle descend de Tierce, ou qu'elle monte de Sixte, ou bien si elle monte de Tierce, ou si elle descend de Sixte, c'est sur la Note qui suit celle où l'on a passé après cet Accord de Septième qu'il faut se déterminer.

EXEMPLE.

Vous

Vous voyez que ces Notes *diezées* qui descendent sur les Notes naturelles, & que celles qui montent sur leurs *Diezes* n'empêchent pas la suite naturelle des Accords ; & pour être plus certain ici de ce que l'on fait, on dit, ces *Diezes* qui se trouvent en descendant, ne conviennent point naturellement ; donc je dois regarder ces Notes comme s'il n'y avoit point de *Diezes*, pour pouvoir déterminer mes Accords plus vite ; & au contraire ces *Diezes* doivent se trouver naturellement en montant ; donc je dois regarder ces Notes comme si elles étoient *diezées*, excepté que l'Auteur peut donner l'Accord parfait à toute Note qui monte d'un semi-Ton, conformément à la Note (A) bien qu'on eût pu lui donner celui de la *grande Sixte*, qui auroit été pour lors le même que celui de la *fausse-Quinte* qui se trouve sur le ♯ de cette Note (A.)

L'Accord de la Note (B) où la Basse descend de Tierce après celui de la Septième, ne m'est déterminé que par la Note qui suit, laquelle devant porter l'Accord parfait, m'oblige de donner celui de la *petite Sixte* à celle qui y descend diatoniquement, au lieu que si elle monte diatoniquement sur l'Accord parfait, elle auroit dû porter celui de la *grande Sixte* ou de la *fausse-Quinte*, ainsi du reste.

Lorsque la Basse monte de Tierce après l'Accord de la Septième, la Note montée porte ordinairement un Accord dérivé du précédent, comme cela paroît à (C) où l'Accord de la *fausse-Quinte* n'est autre que celui de la Septième qui a précédé.

Souvenez-vous que monter de Tierce ou descendre de Sixte, c'est la même chose, &c.

Nous ne parlons point ici de la progression de Quinte en descendant après l'Accord de la Septième, puisqu'il en a été fait mention au Chapitre précédent.

CHAPITRE DIXIÈME.

De l'Accord de la Seconde.

Lorsque nous avons dit que de deux Notes en même degré, la première pouvoit porter l'Accord de la Septième, ce n'est qu'autant qu'elle ne se trouvera pas dans le dernier Temps de la Mesure ; car si cela se peut en cette occasion, l'Accord de la Seconde doit se faire immédiatement après sur la même Note qui se trouve dans le premier Temps de la Mesure suivante, & ce n'est plus pour lors l'Accord de la Septième qui nous règle, mais celui de la Seconde ; de sorte que cet Accord de Septième peut se trouver ici par

Ecc

hazard pour précéder celui de la Seconde, de même que le *Parfait* & tous les Accords de Sixte; mais dès que de deux Notes en même degré, la dernière se trouve dans le premier *Temps* de la Mesure, elle doit porter l'Accord de la Seconde, & doit être précédée naturellement de celui de la *grande-Sixte* sur la première Note en même degré, qui se trouvera dans le dernier *Temps* de la Mesure qui précède celle où se fait cet Accord de Seconde, comme cela paroît dans la Basse des Seconde^s, ce qui est encore expliqué au Troisième Livre, Chap. VIII. & XXI.

Ces Notes qui se trouvent ainsi sur le même degré dans deux Mesures différentes, s'appellent *syncopes*; ainsi voyez ce que nous en disons au Troisième Liv. Chap. XXXV. Art. VII. bien que cette *syncope* ne se rencontre jamais dans la Basse qu'à l'occasion des Accords de Seconde ou de Quarte X.

Souvenez-vous que dans la première *syncope* qui paroît, l'Accord de la Seconde peut être précédé d'un *Parfait*, d'un de Septième ou de Sixte quelconque; mais dès qu'il s'en trouve plusieurs de suite, ces Accords de Seconde doivent être naturellement précédés & suivis d'un Accord de *grande Sixte*, Souvenez-vous encore que l'Accord du *Tri-Ton* 4X peut tenir quelquefois la place de celui de *Seconde*, sur tout dans la dernière *syncope*, & qu'après le dernier Accord de *Seconde*, celui qui doit le suivre ne peut se déterminer que sur celui qui doit encore suivre, car il faut toujours se guider sur ce qui suit, plutôt que sur ce qui précède.

Les Accords de Seconde peuvent être encore entre-lacés avec des Accords de *petite Sixte*, mais cela est très-rare.

Pour ne point se tromper ici dans une Mesure à quatre *Temps*, il faut la diviser toujours en deux Mesures à deux *Temps*.

La pratique de toutes ces Regles est encore plus nécessaire aux Accompagnateurs que la connoissance; de sorte qu'on ne peut trop s'exercer sur les différens Exemples qui ont paru jusqu'à présent, en les transposant dans différens *Tons*, & en s'accoutumant à les toucher dans les trois différens endroits du Clavier; ce qui servira non seulement à bien accompagner avec des chiffres, mais encore sans chiffres.

CHAPITRE ONZIEME.

Dés Accords de Sixte.

L'On trouve souvent des Basses qui ne portent que des Accords de Sixte, en procédant diatoniquement, dont la pratique sera très-facile, en se conformant à l'Exemple suivant.

EXEMPLE.

Si l'on se souvient de ce que nous avons dit au Chapitre VIII. que l'on pouvoit passer de l'Accord de la *grande Sixte* à celui de la *Sixte-quarte* de la *Dominante*, ou au *Parfait*, de la *Note tonique*, l'on ne trouvera rien de nouveau ici; cependant il faut encore pratiquer cette suite d'Accords, parce qu'elle est très-frequente; & cet Exemple qui peut servir pour tous les *Tons mineurs*, en remarquant le *B-mol* que nous y avons ajouté, pourra servir pour tous les *Tons majeurs*, en retranchant les *B-mols*.

Remarquez que la quatrième Note (A) peut porter en descendant sur la *Mediante* (B) ou même sur la *Tonique* (C) l'Accord de la *grande Sixte*, ou celui du *Tri-Ton*, ou bien tous les deux l'un après l'autre, pourvu que celui de la *grande Sixte* soit le premier.

Cette dernière Regle est tirée de la *Cadence irrégulière*, & ce seroit assez ici le lieu de parler de la *Parfaite*, de l'*Imparfaite* & de la *Rompue*, mais ces *Cadences* se trouvent confondus dans nos autres Regles; comme par exemple, l'Accord de la Septième suivi de celui de Sixte-quarte sur une *Dominante tonique* nous représente une *Cadence imparfaite*, en ce que la *Cadence parfaite* devant se faire toujours de la *Dominante* à la *Note tonique* (comme cela paroît dans tous nos Exemples de l'Octave, Chap. VI.) cet Accord de Sixte-quarte que porte la *Dominante*, représente le *Parfait* qu'auroit dû porter naturellement la *Tonique* après celui de la Septième que cette *Dominante* a porté; & par conséquent cette *Dominante* peut passer encore sur la *Mediante*, sans changer le fond des deux Accords proposés. Pareillement la Regle où nous avons dit au Chap. VIII. que l'on pouvoit monter diatoniquement sur l'Accord de *Septième*, est tirée de la *Cadence rompue*. Voyez cependant ce que nous disons de toutes ces *Cadences* au Troisième Livre, Chap. XIII. XVI. XXV. & XXVIII.

404 TRAITÉ DE L'HARMONIE,
 parce qu'on peut en tirer de très-grandes lumières, tant par rapport
 au renversement, que par rapport à la connoissance des Tons, &
 par conséquent des Notes qui peuvent ou qui doivent porter cer-
 tains Accords, & encore de la différente progression de la Basse
 qui nous induit à cette connoissance.

CHAPITRE DOUZIÈME.

De l'Accord de la Seconde superflüe, & de ses dérivés.

L'Accord de la Seconde superflüe qui se chiffre ainsi 2^x, s'accom-
 pagne du Tri-Ton & de la Sixte majeure, & ne se fait jamais
 que sur la sixième Note des Tons mineurs.

Pour trouver cet Accord, il n'y a qu'à faire celui de la Septième
 d'une Dominante tonique, en portant cette Dominante un semi-Ton
 plus haut sur la sixième Note; de sorte que si nous supposons que
 la Note Mi est cette Dominante, nous y joindrons la Tierce majeure,
 la Quinte & la Septième de la main droite, & nous toucherons de
 la gauche la Note Fa, au lieu de Mi, ainsi des autres Dominantes
 toniques.

EXEMPLE.

Ton mineur de La. Ton mineur de Ré. Ton mineur de Sol.

Dominante to-
nique. Sixième
Note. Dominante
tonique. Sixième
Note. Dominante
tonique. Sixième
Note.

Cette transposition de la Dominante tonique à la sixième Note, cause
 un changement pareil à celui qui paroît ici dans tous les Accords
 qui dérivent de celui de la Septième de cette Dominante, comme
 on peut le remarquer dans l'Exemple suivant.



Exemple des Accords dérivés de celui de la 2^x.

Remarquez que tous les Sons de cet Accord sont toujours divisés par
 Tierces, en quelque endroit du Clavier qu'on les Touche.

Sixième Note où se fait ordinairement l'Accord de la petite Sixte;
 lorsqu'elle descend sur la Dominante; la différence de cet Accord de
 petite Sixte à celui de la Seconde ne consistant que dans la Tierce au
 lieu de la Seconde.

Quatrième Note où se fait ordinairement l'Accord du Tri-Ton, que
 l'on accompagne ici de la Tierce mineure au lieu de la Seconde.

Seconde Note où se fait ordinairement l'Accord de la petite Sixte, que
 l'on accompagne ici de la fausse-Quinte au lieu de la Quinte.

Note sensible où se fait ordinairement l'Accord de la fausse-Quinte;
 que l'on accompagne ici de la Septième diminuée au lieu de la Sixte.

Médiane où se fait quelquefois l'Accord de la Quinte superflüe, que
 l'on accompagne ici de la Quinte au lieu de la Tierce.

Note tonique où se fait quelquefois l'Accord de la Septième superflüe; que
 l'on accompagne ici de la Sixte mineure au lieu de la Quinte.

Voyez le Troisième Livre sur ce sujet. Chapitre XXXIII.

Ces Accords de petite Sixte, fausse-Quinte, Tri-Ton, Quinte &
 Septième-superflüe, qui dérivent de la Septième d'une Dominante to-
 nique, peuvent participer (comme vous le voyez) de la différence
 que cause la transposition de cette Dominante à la sixième Note; ainsi
 vous devez pratiquer tous ces Accords dans tous les Tons mineurs,
 en les accompagnant alternativement des deux manières différentes
 dont ils peuvent l'être, & en remarquant les Notes de chaque Ton
 sur lesquelles ces Accords peuvent avoir lieu, parce que cela en
 donne une idée plus juste.

Les deux dernières Basses nous représentent des Accords, sur-
 quels il ne faut faire attention qu'après avoir lu le Chapitre sui-
 vant, où il en est fait mention.

Souvenez-vous qu'il faut retrancher l'Octave de la Basse dans tous les Accords de ce dernier Exemple, lorsque vous voulez les mettre en pratique.

CHAPITRE TREIZIÈME.

Des Accords par supposition.

IL n'y a que deux Accords par supposition, qui sont ceux de la Neuvième & de la Onzième, d'où proviennent ceux de la *Quinte-supersuè* & de la *Septième-supersuè*; leur différence consistant seulement dans celle de la Tierce d'un Accord de Septième dont ils dérivent, cette Tierce étant *mineure* d'un côté & *majeure* de l'autre.

Ces Accords contiennent cinq Sons, différens dans leur construction.

ARTICLE PREMIER.

De la Neuvième.

L'Intervale de la Neuvième est le même que celui de la ^{Seconde} Tierce, mais l'Accord en est différent; il s'accompagne de la Tierce, de la Quinte & de la Septième, ainsi 1. 3. 5. 7. 9. & se chiffre seulement d'un 9.

Il est facile de trouver cet Accord sur le Clavier, n'y ayant qu'à tenir l'Accord qui le précède, en y ajoutant la Tierce de la Note sur laquelle cette Neuvième est chiffrée; ou bien, si l'une des Notes de l'Accord précédent fait la Quarte avec celle où cette Neuvième doit être entenduë, il n'y a qu'à glisser sur la Tierce le doigt qui tient cette Quarte, sans rien changer d'ailleurs, & pour lors l'Accord n'est pas toujours rempli de tous les Sons dont il est composé, mais cela doit être indifférent. Si après l'Accord de la Septième la Basse monte diatoniquement pour porter celui de la Neuvième, pour lors les doigts suivent la même route que celle des Septièmes du Chap. VIII. comme on le voit ici entre F & B.

EXEMPLE.

(A) La Tierce ajoutée à l'Accord précédent. (B) Remarquez qu'il y a ici deux doigts qui descendent depuis (A) conformément à la Règle des Septièmes; ce qui doit vous faire appercevoir qu'après un pareil Accord de Neuvième, la main droite suit ordinairement la route qui lui est prescrite dans cette Règle des Septièmes.

(C) Le doigt de l'Accord précédent, qui glisse de la Quarte sur la Tierce, pendant que les autres restent.

(D) Idem.

ARTICLE SECOND.

De l'Accord de la Quinte-supersuè.

Cet Accord est composé de même que celui de la Neuvième, excepté que la Quinte y est *supersuè*; il se chiffre ainsi 5♯; il ne se fait jamais que sur la *Mediante* des Tons mineurs, & l'on s'en sert souvent pour rompre la *Cadence*.

ARTICLE TROISIÈME.

De l'Accord de la Septième-supersuè.

Cet Accord s'accompagne de la Quinte, de la Neuvième & de la Onzième, ainsi, 1. 5. 7. 9. 11. & se chiffre ainsi 7♯; il ne se fait jamais que sur la *Note tonique*.

ARTICLE QUATRIÈME.

De l'Accord de la Onzième, dite Quarte.

Cet Accord est composé de même que celui de la 7♯, excepté que la Septième y est juste; il se chiffre ordinairement ainsi, 4, ou 5, ou 4. Lorsqu'on le chiffre d'un simple 4, c'est le même que celui que nous avons employé dans toutes les *Cadences finales* de chaque Octave; & lorsqu'on y joint un 9, il en est différent, en ce qu'il contient pour lors cinq Sons, quoique pour la commodité de la main, on n'en tienne souvent que trois de la droite, qui avec celui de la Basse font quatre.

Ce dernier Accord est facile à trouver sur le Clavier, puisqu'il se forme des mêmes Notes, ou des mêmes Touches de l'Accord qui le précède.



Tournez, pour en voir l'Exemple.

E X E M P L E.



Le Guidon (A) marque le Son qu'on *pourroit* ~~ajouter~~ ajouter à cet Accord de C .
Cet Accord s'accompagne encore quelquefois de la Quinte & de la Seconde, lorsque la Basse descend ensuite diatoniquement, & pour lors il est le même sous les doigts que celui de la *fausse-Quinte* ou de la *grande Sixte*, qui doit se faire ensuite sur la Note où l'on descend.

E X E M P L E.



Cet Accord devroit se chiffrer ainsi C ; mais pour l'ordinaire il se chiffre ainsi C . Voyez le Troisième Livre, Chap. XXIX. XXX. XXXI. & XXXII. au sujet des Accords contenus dans ce Chapitre.

CHAPITRE QUATORZIÈME.

Observations sur le rapport de tous les Accords précédens.

LA main droite qui tient un Accord parfait, tient en même temps tous les Accords consonans, qui sont celui de la Sixte & celui de la Sixte-Quarte; & lorsqu'elle tient un Accord de Septième, elle tient aussi tous les Dissonans, qui sont ceux de la *petite* & de la *grande Sixte*, de la *fausse-Quinte*, du *Tri-Ton*, de la *Seconde*, de la *Neuvième*, de la *Onzième*, ou *Quarte*, de la *Quinte-superflüe* & de la *Septième superflüe*, avec quelques particularitez qu'il faut y remarquer.

Tous les Accords dissonans se distinguent en *majeurs* & en *mineurs*, ce qui dépend de la Tierce de la Note sur laquelle on fait un Accord de Septième.

La suite des Accords est presque toujours la même; après le *Dissonant mineur*, suit ordinairement un autre *Dissonant mineur*, jusqu'à

cc

ce que le *Dissonant majeur* paroisse, après lequel suit ordinairement le *Consonant*; de sorte que la Règle des Septièmes, Chap. VIII. nous donne l'habitude de faire plusieurs Accords dissonans de suite; & la Règle de l'Octave & des Sixtes, Chap. VI. & XI. nous donne l'habitude d'entre-lacer les Accords dissonans avec les consonans; pouvant remarquer la grande conformité d'Accords qui se trouvent dans ces différentes Règles, qui servent également pour la pratique des Accords *par supposition*. Si l'on employe quatre doigts dans ces Accords *par supposition*, il n'y a qu'à suivre la route des 7, jusqu'à ce que l'Accord *dissonant majeur* paroisse, qui détermine la conclusion.

La progression de ces Accords sera très-facile dans l'exécution, si l'on remarque que des quatre doigts qu'on y employe ordinairement de la main droite, il y en a toujours deux qui descendent, pendant que les deux autres tiennent ferme; que ceux qui doivent descendre seront les plus hauts, s'ils sont tous arrangez par Tierces; si non, que ce sera celui qui se trouvera au-dessous d'un autre, qui le joint avec celui qui est encore au-dessous; que s'il ne s'en trouve point au-dessous de ces deux qui se joignent, le doigt le plus haut devra descendre avec le plus bas; que ces doigts qui descendent sont toujours la Quinte, & la Septième dans un Accord de Septième; la Septième & la Neuvième dans un Accord de Neuvième, ou la Neuvième & la Onzième dans un Accord de Onzième; & que si l'on n'y employe que trois doigts, il faut néanmoins faire descendre les deux doigts qui touchent les Intervalles précédens, pendant que l'autre reste.

Cette Règle n'est cependant pas générale; l'on est obligé quelquefois de faire descendre trois doigts, pendant que celui d'en-haut qui joint l'autre, reste; ou pendant que celui d'en-bas reste, si aucuns ne se joignent; & cela dans une *Cadence rompue*, ou dans une suite d'Accords conforme à cette *Cadence H*; ou bien encore le doigt d'en-bas qui joint l'autre, descend seul, pendant que les trois autres restent, ou le doigt d'en-haut descend seul, quand il n'y en a aucuns qui se joignent; & cela dans une suite d'Accords conforme à celle où la Basse descend de Tierce, pendant que chaque Note de cette progression porte un Accord de 7.



Voyez l'Exemple suivant.

ff

L'on peut joindre la Septième à l'Accord parfait d'une Note ; si bien que telle Note qui semble ne devoir porter qu'un Accord parfait, peut porter celui de la Septième ; ce qui dépend du goût & de la connoissance du Compositeur.

Cette suite d'Accords marquée dans cet Exemple, où nous mettons plusieurs Basses différentes, doit être connue à un chacun, quoiqu'elle soit beaucoup moins fréquente que les autres ; mais pour n'être jamais surpris, il ne faut rien ignorer. L'on ajoute rarement l'Octave de la Basse dans les Accords dissonans majeurs, il n'y a que dans ceux de la Septième, de la petite & de la grande Sixte où elle puisse convenir ; de sorte qu'il faut s'accoutumer à passer tous ces Accords à quatre Parties seulement, c'est-à-dire, trois de la main droite avec celle de la Basse, qui fait la quatrième. Pour ce qui est des Accords par supposition, ils contiennent toujours cinq Parties sans l'Octave de la Basse, qui ne doit jamais y être jointe.

C'est pour rendre l'Accompagnement plus regulier que nous défendons de joindre l'Octave de la Basse aux Accords dissonans, autrement on ne pourroit s'empêcher d'y faire entendre deux Octave ou deux Quintes consécutives, ce qui est absolument défendu dans la Composition ; raison pour laquelle nous faisons souvent doubler la Tierce ou la Sixte dans un Accord de Sixte, au lieu de l'Octave de la Basse ; cependant on ne peut pas dire qu'un accompagnement, où l'on n'observeroit pas cette regularité, ne fût point bon, puisqu'il l'accompagnement ne sert qu'à faire entendre tous les Sons d'un Accord, sans

autre observation ; mais quand on peut porter les choses à leur perfection, c'est toujours mieux fait. Aussi avons-nous disposé nos Accords de façon, que les personnes qui voudront se former sur la suite de ces Accords éviteront presque toutes les fautes, sans qu'ils aient besoin d'y faire attention.

A l'égard du rapport des Accords, voyez les Exemples que nous en donnons au Chap. V. VIII. XI. & XII. avec ce que nous en disons au Second & au Troisième Livre, ayant encore à expliquer le rapport de leur suite dans la maniere de préparer & de sauver les Dissonances.

CHAPITRE QUINZIÈME.

De la maniere de préparer & de sauver toutes les Dissonances, d'où l'on tire la connoissance du Ton dans lequel on est ; & des Accords que doit porter chaque Note de ce Ton.

SI nous avons distingué les Accords dissonans en majeurs & en mineurs, ce n'est que par rapport à un certain Intervale qui s'y rencontre ; de sorte qu'au lieu de l'Accord, nous parlerons simplement de la Dissonance.

Les Regles précédentes donnent une si grande facilité à préparer les Dissonances, qu'il est inutile aux Accompagnateurs d'en sçavoir davantage sur ce sujet ; cependant on peut voir ce que nous en disons au Second & au Troisième Livre. Elles donnent encore presque autant de facilité à les sauver ; mais pour une plus grande intelligence, il est bon de sçavoir ce qui suit.

Les Dissonances se distinguent en majeures & en mineures ; pour connoître cette distinction, il n'y a qu'à faire l'Accord de la Septième sur une Dominante tonique, où l'on trouvera que la Tierce majeure de cette Dominante formera toutes les Dissonances majeures, & que la Septième formera toutes les mineures.

E X E M P L E.

ARTICLE PREMIER.

De la Dissonance majeure.

La Dissonance majeure ne paroît jamais sans la mineure, étant inutile de faire attention à cette dernière, si-rôt que la majeure paroît ; mais si l'Accord est dissonant, & que la Dissonance majeure, n'y ait point lieu, pour lors la mineure fait tout l'objet de l'Accord.

Fff ij

Pour mieux reconnoître cette *Dissonance majeure*, l'on remarquera qu'elle est toujours formée de la *Note sensible* du *Ton* dans lequel on est, puisque cette *Note sensible* fait toujours la *Tierce majeure* de la *Dominante tonique*, & que l'Accord dissonant où elle a lieu, est toujours formé de l'Accord de la *Septième* de cette *Dominante tonique*; de sorte que l'Accord, ou bien la *Note sensible*, vous font reconnoître ce *Ton*; & si vous connoissez le *Ton*, vous sçavez sur le champ l'Accord où cette *Dissonance* doit être, & la *Note* qui la forme, puisque la *Note sensible* se trouve toujours un *semi-Ton* au-dessous de la *Note tonique*, ou de son *Octave*, double, triple, &c.

Si l'on commence par un certain *Ton*, l'on en connoît la *Note sensible*, & si dans la suite de la *Piece*, ce *Ton* change, il se trouvera toujours un *Dieze* pour chiffre, ou joint à un chiffre, ou encore à une *Note* de la *Basse*, qui marquera justement cette *Note sensible*; ou tout au contraire, il se trouvera un *B-mol* associé à cette *Note sensible*, ou bien le *Dieze* en sera retranché, soit dans la *Basse*, soit dans les *Accords*, ce qui marquera qu'elle n'est plus telle, & ce qui vous obligera de la chercher ailleurs; de sorte que le *Ton* dans lequel vous devez être vous étant déterminé par-là, vous sçavez non seulement la *Composition*, ou la construction de l'*Accord dissonant majeur*, mais encore celle de tous les *Accords* de ce *Ton*, conformément aux *Regles* de l'*Octave*, Chap. VI. car si une *Note* d'un *Ton* peut porter quelquefois un *Accord* différent que celui qui lui est affecté dans ce *Ton*, (comme on a pu le remarquer dans les *Regles* des *Septièmes* & autres) elle reprend incontinent après son *Accord* ordinaire, ou du moins ce même *Accord* se fait sur la *Note* qui suit; de sorte que si la *Basse* ne tient pas sa route naturelle, les *Accords* ne changent pas pour cela; si le nouveau *Dieze* qui a paru change, & qu'il en vienne un autre, il faut compter selon l'ordre de la position des *Diezes*, en prenant toujours le dernier pour *Note sensible*; cela est expliqué plus au long au *Troisième Livre*, Chap. XXV. Art. III. & il est absolument nécessaire que l'*Accompagnateur* possède parfaitement cette connoissance.

Pour ce qui est de sauver la *Dissonance majeure*, il n'y a qu'à glisser un *semi-Ton* plus haut le doigt qui la touche, & l'on ne manquera jamais. De plus, l'Accord où elle a lieu, se sauve toujours sur le *Parfait* de la *Note tonique*; avec la seule exception que l'on est obligé d'ajouter quelquefois la *Septième* à cet *Accord parfait*.

EXEMPLE.

<p>Disson majeure. Disson mineure.</p>	<p>Ces deux Accords servent aux différentes Bases qui sont au-dessous, où tous les Accords dissonants majeurs sont contenus; & l'on voit que la <i>Dissonance majeure</i> formée de la <i>Note sensible</i>, qui fait la <i>Tierce majeure</i> de la <i>Dominante tonique</i>, monte toujours d'un <i>semi-Ton</i> sur la <i>Note tonique</i>.</p>
<p>Dominante tonique.</p>	<p>L'Accord de la <i>Septième</i> de cette <i>Dominante</i> est sauvée naturellement sur le <i>Parfait</i> de la <i>Note tonique</i>, & c'est de-là que dérive la suite des autres Accords contenus dans les autres Bases.</p>
<p>Idem.</p>	<p>La <i>Dominante</i> passe ici sur la <i>Mediante</i>, mais les Accords ne changent point.</p>
<p>Idem.</p>	<p>La <i>Dominante</i> reste sur le même degré, avec la même suite d'Accords.</p>
<p>Quatrième note.</p>	<p>La <i>Quatrième Note</i>, qui porte ici l'Accord du <i>Tri-Ton</i> passe à la <i>Mediante</i> ou à la <i>Note tonique</i>, avec la même suite d'Accords.</p>
<p>Mediante.</p>	<p>La <i>Mediante</i>, qui porte ici l'Accord de la <i>Quinte-supplémentaire</i>, reste sur le même degré, ou passe à la <i>Note tonique</i>, sans que les Accords changent.</p>
<p>Seconde Note.</p>	<p>La <i>Seconde Note</i>, qui porte l'Accord de la <i>petite Sixte</i>, passe sur la <i>Mediante</i> ou sur la <i>Note tonique</i> par les mêmes Accords.</p>
<p>Note tonique.</p>	<p>La <i>Note tonique</i>, qui porte l'Accord de la <i>Septième superflue</i>, reste sur le même degré pour reprendre son <i>Accord parfait</i>.</p>
<p>Note sensible.</p>	<p>La <i>Note sensible</i>, qui porte toujours l'Accord de la <i>fausse-Quinte</i>, passe à la <i>Note tonique</i>, ou à la <i>Mediante</i>, avec la même suite d'Accords.</p>
<p>Sixième Note.</p>	<p>La <i>Sixième Note</i> tient ici la place de la <i>Dominante</i>, qu'il faut par conséquent retrancher du premier Accord; elle passe sur la <i>Dominante</i> ou sur la <i>Mediante</i>, avec la même suite d'Accords; & pour connoître encore la suite que le renversement de cet Accord de la <i>Seconde superflue</i> peut causer dans les <i>Notes</i> des autres Bases, il n'y a qu'à mettre cette <i>Sixième Note</i> dans le</p>

premier Accord, au lieu de la *Dominante*, cette *Dominante* ne pouvant plus pour lors avoir lieu dans la *Basse*, pendant que la *Sixième Note* occupe sa place.

La *Seconde* *superflue* & ses dérivez peuvent être sauvez en faisant monter la *Dissonance majeure* seule, pendant que les autres Nottes restent, ou bien en faisant descendre de même la *Dissonance mineure*; l'on en trouvera un Exemple au Troisième Livre, Chap. XXXIII.

Remarquez que les Nottes qui portent les Accords marquez dans l'Exemple précédent, ne changent jamais de nom dans quelque *Ton* que ce soit; la ♯ ne se fait que sur la *Mediante*, &c.

Cet Exemple qui est dans un *Ton mineur*, doit servir pour tous les *Tons* en general, excepté que l'Accord de la ♯ & celui de la 2♯ avec ses dérivez n'ont point lieu dans les *Tons majeurs*.

Nous aurions pu parler de la *Dissonance mineure* avec la *majeure*, puisqu'elle s'y rencontre, & que la ligne qui la conduit à la Note qui la suit, fait voir qu'elle doit toujours descendre, n'y ayant qu'à prendre pour cela un Intervale de *fausse-Quinte* ou de *Tri-Ton*.

EXEMPLE.

Ces deux Intervalles qui sont renversez l'un de l'autre, se sauvent également sur deux autres Intervalles renversez;

la *Dissonance majeure* qui monte toujours, & la *mineure* qui descend toujours se sauvent d'un côté sur la Tierce (A) & de l'autre sur la Sixte (B); ainsi *Fa* & *Si* se sauvent sur *Mi* & *Ut*; ou bien, pour parler de tous les *Tons* en general, la *Note sensible* qui forme toutes les *Dissonances majeures*, se sauve toujours en montant sur la *Note tonique*, & la *quatrième Note* qui forme toutes les *Dissonances mineures*, lorsque la *majeure* a lieu, se sauve toujours en descendant sur la *Mediante*, ce que l'on peut éprouver dans tous les *Tons*.

ARTICLE SECOND.

De la *Dissonance mineure*.

Toute *Dissonance mineure* est formée de la *Septième*; mais quand la *majeure* ne se rencontre point avec elle, on ne peut pas fixer la Note du *Ton* qui la forme, ni qui la sauve, parce que l'on peut donner un Accord de *Septième* à toutes les Nottes d'un *Ton*; cependant pour reconnoître par son moyen le *Ton* dans lequel on est, il faut laisser suivre aux doigts l'habitude qu'ils ont de passer d'un Accord dissonant à un autre, jusqu'à ce que la *Dissonance majeure* se

trouve dans l'Accord par laquelle le *Ton* est pour lors déclaré, excepté qu'après l'Accord de la *grande Sixte*, l'on peut tomber sur un Accord consonant, qui déclare lui-même le *Ton*; car l'on doit sçavoir qu'un tel Accord consonant précédé de celui de la *grande Sixte*, ne se fait ordinairement que sur une telle Note du *Ton*, conformément à l'explication que nous en avons donné aux Chap. VI. VII. VIII. & IX. quoiqu'après un Accord de *grande Sixte*, l'on monte quelquefois sur le *Parfait*, où le *Ton* ne se déclare pas toujours, conformément au Chap. des *Septièmes*, où la Basse monte de cette maniere sur l'Accord *Parfait*, & descend de Tierce pour monter encore de même; mais la dernière progression de ces sortes de Basses, qui se terminent toujours sur la *Dominante* ou sur la *Note tonique* précédée pour lors de l'Accord de la *fausse-Quinte*, détermine absolument.

Il est inutile de donner ici un Exemple de la maniere dont se sauve la *Dissonance mineure*, puisque l'Exemple précédent en instruit suffisamment. L'on remarquera seulement que dans les Accords par *supposition*, il se trouve au moins deux *Dissonances mineures*, qui doivent toujours descendre, & que dans l'Accord de la *Onzième*, dite *Quarte*, il s'en trouve trois, lorsqu'il est rempli de tous les Sons qui le composent, car autrement, il n'y en a qu'une; de sorte que de ces trois *Dissonances mineures*, il ne faut faire descendre ordinairement que les deux plus dures, qui sont la *Neuvième* & la *Onzième*, pendant que la *Septième* reste, quoiqu'il se trouve des *Musiques* où l'on soit obligé de faire le contraire, mais cela est moins commun.

Le dénombrement des *Dissonances majeures* se trouvant dans l'Exemple que nous en avons donné, nous dirons que les *mineurs* sont la *Seconde*, la *fausse-Quinte*, la *Septième*, la *Neuvième* & la *Onzième*, dite *Quarte*, & que la *Tierce* d'un Accord de *petite Sixte*, avec la *Quinte* d'un Accord de *grande Sixte* doivent y être jointes.

Il faut faire ici une différence de la *Seconde* avec les autres *Dissonances mineures*, en ce que la *Dissonance* se trouve pour lors dans la Basse; de sorte que c'est la Basse qui doit descendre pour sauver cette *Seconde*.

Des deux doigts qui se joignent dans les Accords dissonans, c'est toujours le plus bas qui forme la *Dissonance mineure*; si bien que dans l'Accord de la *Seconde*, l'on peut remarquer qu'il n'y a que la Basse qui puisse se joindre avec cette *Seconde*; & si dans les autres il ne s'y trouve point de doigts qui se joignent, ce sera pour lors celui d'en-haut qui touchera cette *Dissonance mineure*, & qui doit par conséquent descendre.

Il y a une exception à faire ici dans la *Cadence irrégulière*, où la *Sixte* d'un Accord de *grande Sixte* forme la *Dissonance*, & non pas la *Quinte*, cette *Sixte* devant pour lors monter diatoniquement, pendant que la *Quinte* reste sur le même degré.

CHAPITRE SEIZIÈME.

Du Chromatique.

LE *Chromatique* n'a lieu que dans les *Tons mineurs*, & ne consiste que dans la *sixième* & dans la *septième Note* du *Ton*, que l'on fait procéder par *semi-Tons*, tant en montant, qu'en descendant, soit dans la *Basse*, soit dans les *Accords*.

Nous avons déjà donné une idée de cette progression dans le Chap. IX. Art. II. & pour achever de s'instruire sur ce sujet, l'on remarquera qu'en pareil cas, la *Dissonance majeure* qui doit naturellement monter d'un *semi-Ton*, descend au contraire d'un *semi-Ton*, mais toujours sur le *B-mol*, ou sur la *Touche* naturelle de celle qui a formé cette *Dissonance majeure*; de sorte qu'il n'y qu'à ajouter une *Note* à tous les *Accords* consonans qui suivent ordinairement cette *Dissonance majeure*, cette *Note* ajoutée étant ce *B-mol* que nous venons de dire, & se trouvant toujours immédiatement au-dessous de celle qui auroit dû être prise pour *tonique* après la *Note sensible*, qui forme cette *Dissonance majeure*, conformément à notre observation du Chapitre précédent, au sujet de la *Septième*, qui pouvoit être ajoutée à l'*Accord parfait*, dont se fauve la *Dissonance majeure*.

De plus, les *Accords* par *emprunt* & par *supposition*, ont souvent lieu dans ce dernier genre d'*Harmonie*; si bien qu'il est difficile de ne pas s'y tromper, lorsque la *Basse* n'est point chiffrée.



EXEMPLE.

EXEMPLE.

Toute la suite de ces *Accords* est conforme à nos *Regles*.

Si la *Note sensible* descend d'un côté, l'on y trouve de l'autre une progression conforme à celle des *Septièmes* entre les *Accords* A, B, C, & par renversement entre F, G. L'on en trouve une dérivée de celle de la *Cadence rompue* entre C, D.

D'H, à J, la *Neuvième* suspend l'*Octave* qui suit immédiatement.

L'on trouve dans le reste une progression à peu-près conforme à celle des *Octaves* du Chap. VI, excepté que l'on passe ici de la *Tierce mineure* à la *majeure*, ou de la *majeure* à la *mineure*, en remarquant par tout dans les *Accords* par *supposition* ou par *emprunt*, les *Notes* qui occupent la place de celles qui devoient se trouver naturellement; mais les doigts étant une fois habitués à ces différentes suites d'*Accords*, préviennent souvent la réflexion qu'elles demandent, n'étant nécessaire que de bien prendre garde aux *Intervales* qui y changent à tout moment du *majeur* au *mineur*, en descendant, & du *mineur* au *majeur*, en montant.

L'on ne peut se tromper à l'égard des différents *Tons* où l'on passe dans cet *Exemple*, en remarquant les différentes *Notes sensibles* par le moyen des *Diezes*.

GGG

Les *B-quarres* que nous joignons aux chiffres ou aux Nottes, servent à remettre chaque Note dans son ordre naturel, détruisant ainsi le ♯, ou le ♭ qui a paru auparavant; quelques-uns se servent en pareil cas du ♯ ou du ♭, mais cela est moins regulier, parce qu'un 7 avec un ♯, marque ordinairement une *Septième diminuée*, & avec un x, il en marque une *superflüe*.

CHAPITRE DIX-SEPTIÈME.

Récapitulation des différentes suites d'Accords.

Il faut bien posséder la *Modulation* de chaque *Ton*, en tâchant de reconnoître celui dans lequel on est, par chaque Accord que l'on touche.

Lorsqu'on ne fait que des Accords consonans, le *Ton* est souvent incertain; & s'il ne se declare pas au premier Accord dissonant, cela ne peut venir que de ce que la *Dissonance majeure* ne s'y rencontre pas; mais pour lors ce que l'on perd d'un côté, se trouve de l'autre, puisque la différente progression de la Basse nous apprend l'Accord qui doit suivre celui que l'on touche, étant encore aidé dans cette occasion par la progression de la *Dissonance mineure*, qui veut toujours descendre; & comme ce ne peut gueres être que dans une progression pareille, ou dérivée de celle des *Septièmes* du Chap. VIII. que le *Ton* devient incertain, la *Dissonance majeure*, qui termine presque toujours cette progression, nous donne dans le moment ce que nous cherchons; il faudroit bien posséder la connoissance & la pratique des différentes suites d'Accords, pour ne pas se tromper; ainsi il ne sera pas hors de propos d'en donner une récapitulation.

Voyez avec attention la Récapitulation qui suit.



Progression fondamentale, ou la Dissonance A. ou pour être préparée.
 Progression de Quinte en descendant, ou la Dissonance B. ou pour être préparée.
 Progression de Quinte en descendant, ou la Dissonance C. ou pour être préparée.
 Progression de Quinte en descendant, ou la Dissonance D. ou pour être préparée.
 Progression de Quinte en descendant, ou la Dissonance E. ou pour être préparée.
 Progression de Quinte en descendant, ou la Dissonance F. ou pour être préparée.

Les demi Cercles \circ marquent la Dissonance préparée par la Consonance précédente : Les lignes tirées ainsi — marquent la même chose dans le Chromatique, où l'on voit que la Consonance qui prépare, forme néanmoins la Dissonance majeure ; & les lignes tirées ainsi \ ou ainsi / marquent la Consonance qui sauve la Dissonance.

Les mêmes Accords servent pour chaque Basse ; mais comme c'est sur la progression de la Basse-fondamentale que se déterminent les différentes suites d'Accords qui se trouvent dans les autres Basses, il est bon d'avertir ici, que la plupart des progressions de ces autres Basses sont extravagantes, par rapport à la suite de ces Accords, & qu'il est même rare d'en trouver de pareilles dans une Musique bien composée, sur tout, comme celles qui sont aux endroits marquez des lettres D. F. G. H. J. K. L. M. & N. cependant s'il s'en presentoit par hazard de pareilles, il n'y auroit qu'à pratiquer ce qui suit.

1°. Si l'on ne vouloit pas se mettre en peine de deux Octaves ou de deux Quintes consecutives, il n'y auroit qu'à ajouter l'Octave dans le premier Accord dissonant, & laisser suivre aux doigts leur cours naturel, selon ce qui paroît dans l'Exemple.

2°. L'on peut éviter ces fautes, en accompagnant chaque Accord à l'ordinaire, c'est-à-dire, avec trois doigts de la main droite, où l'on retranche pour lors l'Octave de ces dernières Basses dans les Accords dissonans ; & supposé que de cette façon un Accord ne se trouvât pas facilement sous les doigts, il n'y auroit qu'à y retrancher l'un des Sons qui fait Dissonance, au lieu de l'Octave, en reduisant ainsi un Accord dissonant en un consonant ; si bien qu'après un certain Accord dissonant, s'il en suit un de Septième, de petite ou de grande Sixte, l'on peut reduire le premier en un Accord parfait, & les deux autres en un simple Accord de Sixte, celui de petite Sixte pouvant être encore reduit en un de Sixte-quarte, & celui de grande Sixte en un Parfait ; & c'est non seulement sur la progression naturelle des doigts, qui coulent presque toujours diatoniquement d'une Touche à l'autre, qu'il faut se déterminer, mais encore sur les Regles qui vous disent, qu'après un tel Accord, il en doit suivre un tel autre, à proportion de la différente progression de la Basse : Donc l'Accord parfait devant suivre celui de la petite Sixte majeure, lorsque la Basse descend diatoniquement, s'il s'en trouve un de Septième ou de grande Sixte après cette petite Sixte en pareille progression, vous pouvez les reduire en un Parfait, comme à M. L'Accord parfait devant suivre également ceux de fausse-Quinte ou de grande Sixte, en montant diatoniquement,

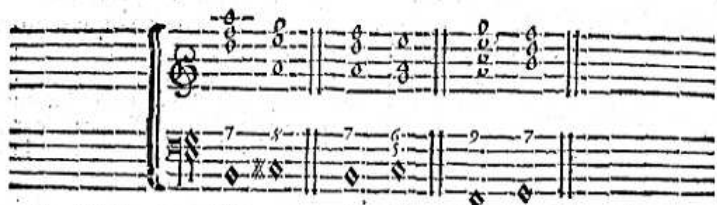
l'on pourra reduire de même ceux de grande Sixte & de Septième, qui suivront en pareille progression, comme encore à M.

L'Accord de Sixte-quarte pouvant suivre celui de la petite Sixte en descendant diatoniquement, & celui de la grande-Sixte en montant de même ; l'on peut reduire en cet Accord de Sixte-quarte l'Accord de petite Sixte, qui paroît après l'un des deux autres dans la progression que nous venons de fixer, supposé que la Note sensible n'ait point lieu dans le premier Accord de petite Sixte ; car il faudroit pour lors reduire l'autre Accord de petite Sixte qui le suivroit en un Accord de Sixte.

L'Accord de la Sixte devant suivre naturellement celui du Tri-Ton, en descendant diatoniquement, & celui de la petite Sixte majeure, en montant de même. On pourra reduire en cet Accord de Sixte tout Accord de petite ou de grande Sixte, qui suivront ceux du Tri-Ton ou de petite Sixte dans une pareille progression, comme à N, à F, à G, à H & à R, bien que les Notes F, G & H de la Septième Basse, ne suivent pas la progression que nous venons de déterminer ; mais on y remarquera que les doigts toucheront ces Accords par la seule habitude. Il en est de même de l'Accord de la petite Sixte après celui de la Septième en descendant diatoniquement, comme à D, de la sixième Basse.

3°. Lorsqu'il se trouve deux Accords de suite en progression diatonique de la Basse, lesquels Accords sont de même genre, ou du moins ne sont pas tels qu'ils nous sont prescrits par la Regle naturelle ; si l'on ne veut point s'attacher à la reduction précédente, il faut pour lors suivre une progression contraire entre la Basse & les Accords, faisant descendre les Accords si la Basse monte, ou faisant monter les Accords si la Basse descend, comme cela doit se pratiquer sur les Notes P, Q, ou P, M, Q, supposé qu'on ne reduise pas en Parfait l'Accord qui se trouve sur la Note M, de la troisième Basse ; car la reduction d'un Accord supprime celle de l'Accord suivant, sur tout, dans une progression diatonique de la Basse ; souvenez-vous que la progression contraire dont nous parlons, ne doit point nous obliger à faire changer de lieu le doigt d'en-bas, ni celui d'en-haut, si-tôt que l'un de ces doigts tient une Touche qui peut servir à l'Accord suivant, excepté que dans une progression diatonique de la Basse en montant, l'on ne trouve la fausse-Quinte, ou bien la grande Sixte après la Septième ; ou encore la Septième après la Neuvième. Ainsi qu'il est démontré dans l'Exemple suivant.

EXEMPLE.



La Dissonance n'est autre qu'un Son ajoûté à l'Accord consonant, dans lequel seul subsiste le fond de l'Harmonie; de sorte que cette Dissonance ne pouvant toujours être employée avec la même facilité dans l'Accompagnement, il n'y a qu'à l'abandonner lorsqu'elle ne se trouve pas naturellement sous les doigts, en faisant entendre seulement l'Accord consonant que l'on sçait qui doit suivre, & sur lequel l'on sent que les doigts se portent d'eux-mêmes, supposé que cet Accord consonant ne contienne que les Sons dont la Dissonance doit être accompagnée, & supposé encore que l'on possède parfaitement la pratique de tous nos différents Exemples. Or c'est ainsi que l'on peut se mettre au-dessus de plusieurs difficultés, qui ne proviennent souvent que du défaut de ceux qui en chiffrant la Basse, ne s'attachent qu'aux Intervalles qu'ils employent dans leur Musique, sans se mettre en peine du reste.

La réduction dont nous venons de parler, ne convient point du tout aux Accords de Seconde *par supposition*, ni *par emprunt*, ni même gueres à ceux de Septième.

4°. Il se trouve deux Quintes de suite entre les Parties des Accords B. B. qui sont assez difficiles à éviter dans ces sortes d'occasions, de même que quand la Basse monte sur l'Accord de Sixte après le *Parfait*, le tout par rapport à l'arrangement des doigts.

5°. L'on trouve dans la huitième & dans la neuvième Basse des Accords *par supposition*, qu'il faut remplir autant que l'on peut de tous les Sons qui les composent, en quoi l'on ne manquera jamais si l'on ajoûte l'Octave de la Basse à l'Accord qui les précède immédiatement, & en suivant d'ailleurs les Regles que nous en avons données.

6°. Remarquez sur tout, que lorsqu'il se trouve plusieurs Accords dissonans de suite, comme ceux de Septième, ou s'il s'en trouve d'autres qui soient de differens genres, sans être entre-lacés d'aucun Accord consonant, les doigts de la main droite descendent

toujours, jusqu'à ce que la *Note sensible* se rencontre dans l'un de ces Accords, où pour lors ils doivent monter, du moins celui qui touche cette *Note sensible*.

EXEMPLE.



Comme la Septième se trouve dans les Accords de Neuvième, chiffrez sur cette Basse, la Sixte doit la suivre, bien qu'elle ne soit point chiffrée, & qu'il semble que l'Octave chiffrée après la Neuvième, dénote l'Accord parfait; car la Sixte doit sauver ici la Septième, de même que l'Octave y sauve la Neuvième, ce qui se trouve sous les doigts sans y songer, en les laissant couler en descendant d'une Touche à l'autre, selon leur progression naturelle après toutes les Dissonances mineures.

Il en est de même lorsqu'on ne chiffre que d'un 5. une Note qui peut porter un Accord de Septième ou de Neuvième dans une progression diatonique de la Basse en montant, selon le premier Exemple du Chap. IX. de sorte que cette même Note chiffrée d'un 5. & d'un 6. ensuite, après laquelle on monte diatoniquement, pourroit embarrasser l'Accompagnateur, si nous ne le prévenions pas là-dessus, en disant, que les Dissonances de Septième & de Neuvième qui se trouveront sous ses doigts, feront un très-bel effet avec l'Accord parfait que le 5. dénote, & que l'Accord

dénotté par le 6, doit être déterminé sur celui que l'on tient pour lors, mais encore plus certainement sur le lieu qu'occupe, dans le Ton, la Note que l'on touche à la Basse, comme cela est marqué dans cet Exemple du Chap. IX. où l'on peut ajoûter la Neuvième aux Accords qui ne sont chiffrés que d'un 7, lorsque cette Neuvième se trouve sous les doigts qui ont touché l'Accord précédent.

7°. Souvent la même Dissonance sert à en former une autre avant que d'être sauvée, comme on peut le voir au Troisième Liv. Chap. XII. XV. & XXVII. & souvent aussi une Note peut porter plusieurs Accords différens de suite, selon ce qui a paru dans la plupart de nos Exemples; & comme on va le voir encore dans ce que nous appellons *point d'Orgue*.

E X E M P L E.

Basse du point d'Orgue.

Basse-Fondamentale.

Lc

Le *Point d'Orgue* n'a lieu que tant que la Note de la Basse ne change point; de sorte qu'il finit à A, & recommence immédiatement après.

L'Harmonie de ce *Point d'Orgue* est selon les règles, comme le prouve la Basse-fondamentale; en se souvenant que la sixième Note tient la place de la Dominante dans les Accords par emprunt; & que cette Basse-fondamentale doit se trouver au-dessus de l'autre dans les Accords par supposition.

On trouve une double supposition aux Notes B, en ce que la *Quinte superflue* doit se trouver naturellement sur la première, & que nous ne pouvons nous dispenser de donner l'Accord de la Onzième heteroclitie à la Seconde; mais il faut remarquer, que le Son permanent de la Basse, se dérobe pour ainsi dire à notre attention laquelle ne se porte pour lors que vers les Sons des Accords; si-bien que la régularité se trouvant dans la progression de ces Accords, le Son permanent de la Basse ne doit plus y être considéré que comme un *point*, ou bien comme un *zero en chiffres*; d'où vient encore la liberté que l'on a en pareil cas, de faire entendre la Sixième avec la Septième.

E X E M P L E.

Basse du Point d'Orgue.

Basse-Fondamentale.

Si l'on considère les Accords avec la Basse-fondamentale, en retranchant celle du *Point d'Orgue*; l'on y trouvera une Harmonie régulière, & l'on ne peut en juger que de cette façon.

Nous expliquons au second Livre, Chap. XVI une autre manière de pratiquer encore la Sixième avec la Septième.

Les Airs de Vielle & de Musette tirent, en quelque façon, leur

Hh

origine de ce *Point d'Orgue*; de sorte que par ce moyen l'on est au fait des différentes sortes de Basses de ce genre.

L'on ne peut trop bien posséder la connoissance & la pratique de ce renversement d'Accords, ou plutôt de ce renversement de progression de la Basse qui paroît dans tous nos Exemples; car la différence des Accords ne provient, comme le prouvent nos Basses-fundamentales, que de celle de la progression de la Basse; de sorte que le rapport infini qui se trouve dans la progression des Accords, à laquelle les doigts s'accoutument avec un peu d'habitude, nous prévient souvent au défaut de la memoire; les doigts y tiennent leur route naturelle; ceux qui frappent les Dissonances mineures se coulent naturellement en descendant sur la touche voisine, & ceux qui frappent les majeures en font de même en montant; si bien que sans songer au genre de l'Intervalle, la Septième, la Neuvième, la Onzième, la fausse-Quinte, la Tierce dans un Accord de petite Sixte, & souvent la Quinte dans un Accord de grande Sixte devant descendre; le doigt qui touche l'un de ces Intervalles se porte de luy-même où il doit passer, aussi-bien qu'après le Tri-Ton, après la Seconde-supérieure, & qui doivent monter, en se souvenant que de deux doigts qui se joignent, celui d'en-bas doit toujours descendre, excepté dans la cadence irreguliere.

CHAPITRE DIX-HUITIÈME.

Regles necessaires pour bien accompagner.

1°. **A**vant que de mettre les mains sur le Clavier, il faut regarder en quel Ton, & en quel Mode est composée la Piece de Musique dont il s'agit, quelle en est la Mesure & le mouvement; voir si dans le courant de la Piece le Mode, la Mesure, ou la Clef ne changent point; prendre garde aux chiffres que portent les Notes, de même qu'aux ♯, ou aux ♭ qui peuvent y être associés; considerer la progression de la Basse, pour suppléer au défaut des chiffres: En un mot, il faut mettre en pratique toutes nos regles précédentes.

2°. Il faut conformer son accompagnement au caractère des voix, & à celui des *Airs*; entrant dans l'esprit des *Paroles* ou de la seule expression de l'*Air*, s'il n'y a point de paroles: Il faut proportionner également cet accompagnement à la force des Voix, ou des Instruments; de sorte qu'on ne les étouffe point par un trop grand bruit, ou qu'on ne les soutienne pas assez par le contraire; pou-

vant doubler de la main gauche les Accords que l'on touche de la main droite; en exceptant les Dissonances de cette regle, ou pouvant retrancher des Accords les Octaves, ou même certaines Dissonances, selon le cas.

3°. Quand le Son du Clavecin ou du Theorbe se perd; l'on peut repeter un même Accord, faisant en sorte que ce soit plutôt sur le premier temps de la Mesure, que sur aucun autre, & avec la dernière syllabe d'un mot; car cette repetition faite au milieu d'un mot, ou même au milieu d'une phrase, pourroit empêcher souvent d'en entendre le sens; cela est inutile pour l'Orgue, puisque les Sons y sont continus.

4°. Il faut tenir les Accords au milieu du Clavier, autant que la Basse le permet; & quand on est obligé de les changer de lieu, il faut faire en sorte que ce soit sur le même Accord, ou du moins après un Accord consonant, jamais après un dissonant; bien que l'on n'en soit pas toujours le maître, par rapport à des changemens imprévus dans la Basse qui monte ou descend quelquefois de deux Octaves, selon la fantaisie du Compositeur: Au reste pour transposer ainsi les Accords d'un lieu à l'autre; si l'on voit, ou si l'on sent qu'une même touche de l'Accord que l'on tient peut servir à celui qu'il faut transposer, il faut y porter le doigt d'en-bas si c'est en montant, ou celui d'en-haut si c'est en descendant, de façon que la main ne se leve point, & que cette transposition se fasse du seul mouvement d'un doigt qui prend la place de l'autre; si bien que par ce moyen, l'on n'est point obligé de quitter la vûe de dessus le Livre, en se souvenant d'ailleurs de la maniere dont nous avons dit que les Accords devoient être harpegez.

Pour ce qui est d'accompagner sans chiffres, bien que toutes nos regles roulent sur ce sujet; il faut encore y joindre celles de la Composition, & malgré tout cela, l'on y réussira difficilement, si l'on n'a le goût & les doigts ne préviennent pas la connoissance; ainsi il n'y a rien de tel que d'accoutumer l'oreille à la bonne & à la véritable Harmonie par une fréquente pratique des principes précédents.



Accord peut servir dans plusieurs tems consecutifs, il est bon de ne pas le repeter, jusqu'à ce que l'on sente que le son de l'Instrument est entierement éteint; un même Accord trop réitéré devant ennuyeux.

L'on trouve de certaines Basses figurées, qu'il est souvent difficile de bien chiffrer, parce que les Notes de cette Bassé ne sont pas toujours contenues dans l'Accord qui doit être entendu; si bien que nos regles sont ici d'un grand secours; ne pouvant jamais s'y tromper en employant les Accords que l'on sçait qui doivent se suivre naturellement. Par exemple, si l'on voit plusieurs Accords dissonans de suite, comme plusieurs 7, ou 2, — dans une progression diatonique de la Bassé, sans être entre-lacés par des Accords de Sixte, tels que la regle l'ordonne; supposé même que chacun de ces Accords dissonans frappe dans le premier moment de chaque tems; il faut pour lors partager chacun de ces tems en deux parties égales, & faire entendre sur la Note, par où commence la seconde partie du tems, l'Accord que l'on sçait qui doit suivre & précéder un certain Accord dissonant; les doigts nous prévenant même souvent dans cette occasion, lorsque l'on s'est une fois formé une bonne habitude sur les principes précédents; & comme la Note qui doit porter cet Accord non chiffré, n'est pas toujours celle qui devroit paroître naturellement; il faut se gouverner en ce cas, plutôt sur la suite naturelle des doigts, que sur cette Note qui pourroit nous tromper.

E X E M P L E.

Comme l'on sçait que l'Accord de la *petite Sixte* doit précéder celui de la *Septième* en descendant diatoniquement, & que celui de la *grande Sixte*, ou de la *fausse-Quinte* doit précéder celui de la *Seconde* sur deux Notes en même degré, bien que ces Notes ne

se trouvent point dans le premier moment du tems où l'Accord doit être entendu, & bien que cet Accord ne soit point chiffré, comme à A, & à D, ou qu'il soit chiffré d'une manière difficile à comprendre, comme à B, & à C; il ne faut pas moins faire ces Accords de petite ou de grande Sixte entre chacun de ces Accords de Septième ou de Seconde, selon la teneur des regles, & conformément à l'habitude où l'on est de faire descendre un ou deux doigts après la Dissonance mineure, pendant que les autres restent sur le même degré, ainsi de plusieurs autres progressions où de pareils inconveniens peuvent se rencontrer.

Il ne faut jamais quitter un Dieze ou un B-mol, qui ayant servis à un Accord, peuvent servir encore à l'Accord suivant, excepté que cela ne soit précisément marqué par un nouveau chiffre qui détruit ce Dieze ou ce B-mol; car ce Dieze ou ce B-mol étant pour lors naturels dans le Ton que l'on traite, peuvent former des Quintes fausses ou superflues, qui doivent être préférées, en ce cas, à la Quinte juste, ainsi de tout autre Intervale; l'Auteur devant marquer le contraire, lorsque son sujet le demande; sinon il n'y a que l'oreille qui puisse en décider.

F I N.

Attribution de la Charge de Seul Imprimeur du Roy pour la Musique.

PAR Lettres Patentes du Roy, données à Fontainebleau le cinquième jour du mois d'Octobre, l'An de Grace mil six cent quatre-vingt-quinze, Signées, LOUIS; & sur le replis, Par le Roy, PHÉLYPEAUX; Scellées du grand Sceau de cire jaune; Confirmées par Lettres de Surannation, données à Marly le vingt-huitième May mil sept cent quinze, Signées comme dessus: Toutes lesdites Lettres vérifiées & Registrées en Parlement le sept Juin 1715. Il est permis (à J-B-Christophe Ballard, Seul Imprimeur du Roy pour la Musique, & Noreu. de la Chapelle de Sa Majesté,) d'Imprimer, faire Imprimer, Vendre & Distribuer toute sorte de Musique, tant Vocale qu'Instrumentale, de quelque Auteur ou Auteurs que ce soit, avec tres-expresses inhibitions & défenses à tous Imprimeurs, Libraires, Tailleurs & Fondeurs de Caractères, & autres personnes généralement quelconques, de Tailler, Fondre, ni contrefaire les Noces, Caractères, Lettres grises, & autres choses inventées par ledit Ballard; ny d'entreprendre ou faire entreprendre ladite Impression de Musique, en aucun lieu de ce Royaume, Terres & Seigneuries de l'obéissance de Sa Majesté, nonobstant toutes Lettres à ce contraires sans le congé & permission dudit Ballard; A peine de confiscation des Livres ou Exemplaires, Noces, Caractères, & autres Instruments servant au fait de ladite Impression de Musique, & de six mille livres d'Amende; Ainsi qu'il est plus amplement déclaré esdites Lettres: Sadite Majesté voulant qu'à l'Extrait d'icelles mis au commencement ou fin desdits Livres imprimez, soy soit ajoutée comme à l'Original.



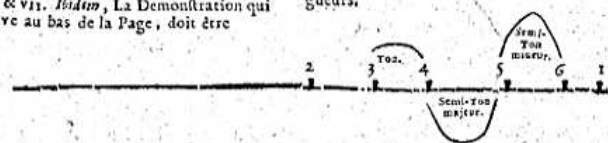
SUPPLÉMENT

Qui contient des changemens de deux Chapitres, & quelques Corrections nécessaires.

LIVRE PREMIER.

- PAGE 3, ligne 9, en remontant, il y a A D C E B; il faut, D C E B. A - - - - B.
- P. 8, ligne 1, il y a, ces: lisez ses.
- P. 9, ligne 13, après ces mots. L'accord parfait, il doit se trouver un petit renvoy au bas de la page, par lequel on peut juger de ce dont il s'agit après ces mêmes mots; ainsi lisez, voyez le Chap. VII & le Chap. VIII, art. 1. Pag. 35 & 36.
- Pag. 14, lignes 22, 23, 24 & 25, il y a, majeure ou mineure: lisez majeur ou mineur.
- Pag. 15, ligne 5, il y a nombre 1, il faut retrancher 1, & lire seulement, nombre. Ibidem, ligne 3, en remontant, il faut encore retrancher le chiffre 1.
- Pag. 19, ligne 11, il y a, aussi: lisez plus.
- Pag. 21, Deuxième Alinea, ligne 1, il y a, si nous trouvons des Accords: lisez si nous trouvons dans la suite des Accords. Ibidem, il doit se trouver icy au bas de la Page, le renvoy suivant: Voyez les Demonstrations du Chap. VIII, pour vous mettre au fait de ce que nous avançons icy.
- Pag. 22, Premier Alinea, ligne 3, il y a, Chap. VI. art. VII & VIII: lisez Chap. VIII, art. VI & VII. Ibidem, La Demonstration qui se trouve au bas de la Page, doit être
- Pag. 24, ligne 2, il y a, s'épuiser: lisez se puiser.
- Pag. 25, il y a, double: lisez doublée.
- Pag. 27, ligne 18, Ces mots, l'on peut pousser, &c. doivent commencer par un Alinea. Ibid. ligne 4, en remontant, il y a, dont on sert: lisez dont on se sert. Ibid. ligne dernière, il y a, Système: lisez Système Chromatique suivant.
- Pag. 28, Ces mots, Système Chromatique, suffisent; & les autres, Chromatique suivant, doivent être retranchés. Ibid. ligne 1, après le Système, il y a, le: lisez ce.
- Pag. 34, Chap. VIII, ligne 2, il y a, avoit: lisez, a. Ibid. ligne 5, il y a, on a fait: lisez on fait.
- Pag. 36, ligne 2, il y a, comme majeur: lisez comme le majeur. Ibid. ligne 9, il y a, donc le dernier: lisez donc ce dernier.
- Pag. 40, ligne 3, il y a, 20: lisez 10.
- Pag. 41, ligne 6, il y a, occupant: lisez occupant.
- Pag. 47, ligne dernière, il y a, par ce moyen: lisez par le Moyen.
- Pag. 48, Alinea, ligne 10, il y a, elle contiendra: lisez contiendra. Ibid. ligne 12, il y a, que les longueurs: lisez que ces longueurs.

ainsi.



LIVRE SECOND.

- Pag. 32, Deuxième Alinea, ligne penultième, il y a, voyez ci-après les Chap. XIX, &c: lisez les Chap. XVIII, XIX & XXI.
- Pag. 33, ligne 7, ces mots (toute la pièce de Musique étant fondée sur lui,) ne doivent point être séparés par une virgule, & doivent au contraire se trouver entre deux virgules, ou entre deux Paranthèses.

(A)

S U P P L E M E N T.

Pag. 54, Chap. V, ligne 3, les mots suivants doivent commencer par un Alinea. Nous devons avoir déjà, &c.

Pag. 55, Premier Alinea, lignes 12, 13 & 14, les mots suivants doivent être retranchés. Que leur extrémité aiment naturellement à se porter vers la partie qui approche le plus de leur être, de sorte.

Pag. 56, Deuxième Alinea, il y a, La Septième qui provient: &c: *lisez* La Septième qui provient d'une Tierce mineure ajoutée à l'accord

parfait de la Dominante, forme non-seulement une dissonnance avec cette Dominante, mais encore avec la Tierce majeure de cette même Dominante; de sorte que la Tierce majeure forme encore ici une nouvelle dissonnance par rapport à la Septième ajoutée; cette Tierce majeure étant pour lors l'origine de toutes les dissonnances majeures & cette Septième étant l'origine de toutes les dissonnances mineures, sans aucune exception,

Pag. 57. L'Exemple de cette Page doit être disposé de cette façon.

Octave. A - Quinte.

Septième ou Diss. mineure. Tierce maj.

Notte sensible ou Diss. maj. formée De la Tierce majeure de la Dominante. Octave.

Quinte. Octave.

Dominante. Notte Tonique ou Finale: Basse Fondamentale.

Cadence Parfaite dans le Mode majeur.

Diss. min. Tierce min.

Diss. maj. Octave.

Basse Fondamentale.

Cadence Parfaite dans le Mode mineur.

Pag. 58, le chiffre 6, qui se trouve dans l'Exemple, doit être barré, au lieu d'être accompagné d'un Dieze; & cette même faute se trouve par tout où j'ay voulu employer un accord pareil à celui que ce chiffre dénote; A la vérité on n'a pas fait encore usage de cette distinction dans les Ouvrages que les Auteurs ont fait imprimer jusques à présent.

Ibid. aux citations qui sont au bas de la page, il y a, (6: cap 5, F. 251.) *lisez* (b cap. 51. f. 251.)

Pag. 59, à la citation du bas de la page, il y a, cap. 6: *lisez* cap. 52. *Ibid.* ligne 6, il y a, chap. VI: *lisez* Chap. LII. *Ibid.* La Partie d'en-haut de l'Exemple doit être absolument retranchée.



S U P P L E M E N T.

Pag. 62. L'exemple de cette Page doit être disposé de cette façon:

Octave. A - Sixte Majeure.

Septième ou Diss. min. Tierce majeure.

Notte sensible ou Diss. majeure Formée de la Tierce majeure de la Dominante. Octave.

Quinte. Octave.

Dominante. Notte Tonique ou Finale. Basse Fondamentale.

Cadence rompue, dans le mode majeur.

Diss. mineure. Tierce mineure.

Diss. majeure. Octave.

Basse Fondamentale.

Cadence rompue, dans le mode mineur.

Pag. 64, jusqu'à la pag. 67. le Chap VII, doit être retranché, & celui qui suit doit servir en sa place.

C H A P I T R E S E P T I E M E, Reformé.

De la Cadence irrégulière.

A U L T R U que la Cadence parfaite se termine de la Dominante à la Note Tonique; celle dont il s'agit ici se termine au contraire de la Note Tonique à la Dominante. ou encore de la quatrième Note à la Tonique; d'où nous lui donnons l'Épithète d'irrégulière.

Nous avons ici une nouvelle Dissonnance à proposer, dont il n'a pas encore été fait mention; bien que la plupart des habiles Musiciens la pratiquent avec succès: Elle cause non-seulement une diversité charmante dans l'Harmonie, & donne lieu à produire des chants gracieux, mais elle est encore d'une grande ressource pour les Pièces à 4 & à plus de Par-

ties: De sorte que nous ne pouvons que louer les personnes qui en ont hazardé l'usage les premières.

La Dissonnance dont il s'agit, n'est point telle contre la Basse, c'est une Sixte qui est Consonance, mais qui forme pour lors une Dissonnance avec la Quinte de cette Basse; Si bien qu'on ne peut se dispenser de la sauver en montant, comme nous tâcherons de le prouver dans la suite.

L'accord formé de cette Sixte ajoutée à l'accord parfait, s'appelle *Accord de grande Sixte*; il dérive naturellement de celui de la Septième: * Cependant il doit être regardé ici com-

* Voyez livre premier, Chap. l'III. art. IV. (A 1)

me Original ; aulieu qu'en toute autre occasion il doit suivre la nature & les propriétés de celui dont il tire son origine en premier lieu.

E X E M P L E.

Sixte ajoutée. Tierce majeure.

Dissonnance de Seconde entre ces deux Parties.

Quinte.

Dissonnance de Septième entre ces deux Parties.

Tierce mineure.

Quatrième Note. Note tonique.

Basse Fondamentale.

Cadence irrégulière dans le Mode majeur.

Basse Fondamentale.

Cadence irrégulière dans le Mode mineur.

Pour que la Note qui commence cette Cadence puisse passer pour Tonique, & que celle qui la termine puisse passer pour Dominante, il n'y a qu'à donner toujours la Tierce majeure à la dernière Note : & pour lors la différence du Mode ne paroitra que sur la première Note qui sera, en ce cas, la Tonique, & qui peut porter indifféremment la Tierce majeure ou la mineure.

Le Sieur Masson, qui ne parle point comme nous de cette Cadence, en donne cependant un Exemple, mais par renversement, & dans des Accords dont il ignore l'origine : car il traite de Triton (A) ce qui n'est au fond qu'une Quarte altérée par la force de la Modulation, mais bien plus, ce qui n'est au fond qu'une Sixte à l'égard de la Basse Fondamentale.

E X E M P L E du Sieur MASSON,

Où l'on connoitra, par le moyen de la Basse Fondamentale ajoutée, que la Cadence irrégulière y est renversée, a

Sixte dissonante. Tierce.

cadence ; & lorsque le Sieur Masson en parle, il lui donne l'épithète d'imparfaite, Monsieur de Broffard en a fait autant, & il ne se sert du terme d'irrégulière que pour déterminer l'usage des Cadences ; on nomme Cadence irrégulière, dit-il, b celle dont la finale n'est pas une des Cordes essentielles du Mode dans lequel on travaille. Or il faut remarquer ici, que ces Cordes essentielles du Mode sont, la Note Tonique ou finale, la Tierce & la Quinte, que le terme d'irrégulière n'y étant point appliqué au genre d'une Cadence, mais seulement à l'usage des différentes Cadences que l'on peut employer en pareil cas, nous laissons dans l'incertitude du choix de ces différentes Cadences, & nous donne une égale idée de chacune d'elles en cette occasion : & que par conséquent, ce terme qui n'attaque point le genre de la Cadence,

Zarlino ne fait point mention de cette Ca-

a Masson, nouveau Traité de Musique, page 99.

b Dictionnaire de Monsieur de Broffard, au mot irrégulière.

attaque pour lors la Modulation, prétendant donner à entendre par là que la Modulation est irrégulière, dès que les Cadences s'éloignent des Cordes essentielles du premier Mode. Monsieur de Broffard n'a pas apparemment fait attention, en traduisant ce passage des Anciens, que leur manière de Moduler étoit bien différente de la nôtre, que faute d'expérience ils étoient extrêmement bêtés, qu'ils n'appliquoient pas seulement ce terme d'irrégulière aux Cadences étrangères du premier Mode, mais encore à l'étendue du chant, qui ne dépend que de celle de la voix, & qu'en un mot toutes leurs Musiques continuoient & finissoient sur le même Mode par lequel ils les avoient commencées, si nous devons du moins nous en rapporter à la Musique de Zarlino ; de sorte que c'étoit une irrégularité parmi eux, pour ne pas dire une faute, de pratiquer des Cadences hors du Mode : Mais parmi nous qui sommes assez heureux pour connoître la bonne & la véritable Modulation, c'est une perfection de savoir passer à propos d'un Mode à un autre, & de savoir donner par-là, une nouvelle diversité à l'Harmonie : Ces Anciens, encore une fois, connoissoient si peu la bonne Modulation, qu'ils avoient inventé une infinité de règles pour en couvrir les défauts, & ces Règles deviennent à présent inutiles par nos heureuses découvertes. Si Monsieur de Broffard s'étoit souvent, en cette occasion, de ce qu'il dit lui-même des Modes Anciens & Modernes, nous ne doutons pas qu'il n'eût ajouté quelques correctifs à cette sorte de Cadences qu'il appelle irrégulières.

L'on dira peut-être que nous n'agissons ici qu'une dispute de noms à l'égard de la Cadence dont il s'agit, & que nous aurions mieux fait de nous soumettre à l'usage : nous en pourrions convenir, si cet usage étoit bien établi ; mais les Musiciens de pratique se mettent si peu en peine des termes de leur Art, qu'ils les confondent à tout moment, sans s'en soucier beaucoup ; ils y prennent même plaisir, à ce qu'il semble, pour embarrasser par-là mêmes qui en ont écrit, ont plutôt suivi en cela leur fantaisie, que leur raison ; Par exemple, s'il faut s'en rapporter à l'usage, nous croyons bien qu'en ce cas, Zarlino doit nous guider plutôt qu'aucun de ceux qui ont écrit après lui. Or cet Auteur qui ne parle presque que de la Cadence parfaite, appelle Cadence fugitive, * (c'est ce que nous devrions entendre par le mot de Cadence rompue) les Cadences renversées de la parfaite : Ce sont donc ces sortes

de Cadences que nous devrions distinguer par le terme d'imparfaite, pour nous en éloigner de son idée ; car si nous les appellions rompues, le terme ne seroit pas propre dans notre langue, puisqu'il nous prévient sur une certaine interruption de la Cadence parfaite, qui ne se trouve certainement pas dans les Cadences qui en sont renversées, mais bien dans celle que tous nos Modernes appellent rompue : Et puisque cet Auteur donne le nom d'irrégulière à des choses qui selon nous, sont très régulières ; il faut chercher à l'appliquer plus à propos. En effet, la progression de la Cadence en question est tout à fait irrégulière, par rapport à celle de la Cadence parfaite ; si la Basse Fondamentale de celle-ci doit descendre de Quinte, la Basse Fondamentale de l'autre doit au contraire monter de Quinte ; & si la Dissonnance fait d'un côté la Septième, & doit se sauver en descendant ; de l'autre côté la Dissonnance fait la Sixte, & doit se sauver en montant, aulieu que dans les Cadences que l'on devoit appeler imparfaites, il ne se y trouve d'imparfections qu'en ce que la Basse Fondamentale en est retranchée, ou bien, qu'elle y est transposée ou renversée. Car bien que ces termes imparfaites & irrégulières soient presque synonymes, il semble néanmoins que l'imparfait approche plus du parfait que l'irrégulier, ou du moins cela doit nous paroître tel dans cette conjoncture.

Nous n'en avons que trop dit sur ce sujet ; passons à quelque chose de plus solide.

Il s'agit encore ici d'une Dissonnance pratiquée par tous les habiles Maîtres de l'Art, d'une Dissonnance dont l'effet n'est pas moins agréable à l'oreille que celle que nous avons employée dans la Cadence parfaite, enfin d'une Dissonnance dont le secours nous est d'une utilité admirable dans l'Harmonie & dans la Mélodie : Cependant on a tellement gardé le silence sur son sujet, que nous ne croyons pas pouvoit nous dispenser de joindre à l'expérience qui l'approuve déjà, toutes les raisons qui pourront encore nous convaincre sur l'usage que nous devons en faire.

Si les différentes occasions où la Dissonnance peut avoir lieu, nous obligent de la distinguer par des noms différents ; ce n'est que pour en faciliter la pratique : car dans le fond il n'y en a qu'une, donc toutes les autres dérivent directement ou indirectement, comme la suite nous l'apprendra. Cette Dissonnance que nous avons déjà déclarée sous le nom de Septième, se reconnoît encore plus facilement dans un intervalle de Seconde, ce

* Zarlino, Terza Parte, Cap. 12. fol. 254.

S U P P L E M E N T.

Page 70. Penultième Alinea. La Cadence rom-
nae doit être supprimée *ibid.* ligne 3, en re-
plaçant de même que la Parfaite cette pre-
mière ligne fustil, & le reste du même ali-
montans, il y a renversé: *ibid.* renversé.

Page 71. L'exemple suivant doit être mis à la place de celui qui se trouve dans
cette Page.

Ces 4. Hauts peuvent le tenir réciproquement de Dédans ou de Dede-
Basse-Continue. B. C. D. E. Z. R. S. T.
Basse Fond. A. A. A. B. C. D. E. F. G. H. J. L. M. N. O. P. Q. R. S. T. V.

Page 72. Le huitième alinea qui commen-
ce par un X, doit être retranché.

Page 75. La Partie supérieure de l'Exemple
doit en être retranchée.

Page 76. Dans la Basse par supposition de
l'Exemple, à la Note marquée d'un A, il
faut chiffrer 4 au lieu de 4.

Page 77. ligne 4, en remontant, la lettre b
doit être mise ici après le mot *minimo*, &

Page 80. La deuxième Portée de
l'Exemple doit se trouver ainsi:

D'ailleurs, il faut prendre garde qu'il se trou-
ve dans cet Exemple des lignes tirées orizon-
talement qui partagent le discours qui concerne
la même Portée; ce qui ne doit point être.

S U P P L E M E N T.

& ce que l'on doit corriger de soi-même,
comme nous l'avons fait aux Pag. 57 & 62.

Page 82. Alinea, aux deux dernières lignes,
il y a, Cinquième ou de la Sixième, *ibid.*
Quinte ou de la Sixte. *ibid.* Deuxième Alinea,
ligne 2, l'Esclat mise à côté du mot
Zarin, concerne l'Exemple qui suit. *ibid.* Les
Citations du bas de la Page doivent être ainsi:

(A) De Brossard, *Dictionnaire de Musique*,
p. 91. & 110.

(B) *Masson*, p. 74. 75. & 77.
Page 85, ligne 11, le mot *soit* doit être re-
tranché. *ibid.* Ligne 15, il y a, parlons, *ibid.*
parlons.

Page 86, Dernier Alinea, ligne 1, en re-
montant; il faut faire commencer par un nou-
vel alinea les mots suivants. Si l'on fait monter
la Basse, &c.

Page 87, Les guidons qui se trouvent dans
les deux Parties placés immédiatement au-
dessus de la Basse Fondamentale, doivent être
ainsi:

Page 88, La Pre. Partie de l'Exemple doit être
ainsi:

ibid. Après l'exemple, ligne 3, il y a, s'é-
puiser, *ibid.* se puiser.

Page 90, Il faut ajouter les mots suivants
à la fin du premier Alinea: Outre que deux
Accords parfaits de suite en Progression dia-
tonique de la Basse, ne seroient point dans l'or-
dre de la bonne Modulation.

Page 92. Deuxième Alinea, ligne 1, il y a,
qui, *ibid.* lequel. *ibid.* Ligne 2, il y a, dans,
ibid. audessus de.

Page 92, Les mots qui suivent doivent se
trouver avant le dernier Alinea.

On peut encore faire monter la Tierce mi-
neure sur l'Octave, pourvu que la Septième
puisse être sous-entendue avec cette Octave,
& que dans l'Accord suivant l'on tombe sur
la Consonance qui doit sauter naturellement
cette Septième sous-entendue.

E X E M P L E.

Les Notes marquées d'un (A), sont celles qui
doivent sauter la Septième sous-entendue la-
quelle est chiffrée dans la Basse.

Vous voyez icy qu'en parlant de la Tierce
mineure, nous parlons en même temps des
Dissonances qui peuvent en dériver; ce qui
ne provient que des différentes dispositions de
la Basse: mais il faut remarquer néanmoins
que ceci regarde le goût du Chant, C'est-à-
dire, que cette Octave n'est admise pour lors
que par supposition; nous en parlerons au troi-
sième Livre.

De plus, si la Tierce mineure, &c. Ces der-
niers mots commencent le dernier Alinea de la

Page 92, qu'il faut continuer jusqu'à la fin.
Page 95, ligne 4, il y a, audessus, *ibid.* au-
dessous.

Page 97, Premier Alinea, ligne 6, il y a, ce
qui s'éclaircira &c. *ibid.* ce qui a été expliqué
au Chap. VII dans le Supplément, & ce qui
doit toujours être sous-entendu dans le reste
de ce Chapitre.

Page 98, ligne 4, il y a, Ch. XIX. *ibid.* Ch. XVIII.

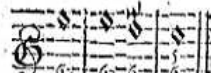
Page 104, Lignes 10 & 11, il y a, Octaves
consécutives, *ibid.* Octaves ou Quintes con-
sécutives.

Page 111, Ligne penultième, il y a ou en
exclure, *ibid.* ou exclure.

(B)

Pag. 115, La Partie Superieure de l'Exemple ou il est écrit, *Partie ajoutée*, doit être retranchée; & le Guidon qui se trouve dans la Partie audeffous, doit être

A I N S I :



Pag. 116, Lignes 4, 5 & 6, il y a, de plus la Partie ajoutée &c. *lisez seulement*, de plus ces deux Basses ne doivent point être mises audeffous des autres Parties. *Ibid.* Deuxième Alinea, ligne 6, il y a, audeffous, *lisez* audeffous.

Pag. 117, Ligne 8, il y a, devienne-t-elle, *lisez* devienne-t-elle. *Ibid.* Le penultième Alinea qui commence par ces mots: *Ce n'est pas le tout*, doit être retranché jusqu'au dernier Alinea qui commence par ces mots: *Au reste, nos raisons*, &c.

Pag. 118, Ligne 3, il y a, continus, *lisez* continus. *Ibid.* Ligne 6, il y a, perfection, *lisez* imperfection.

Pag. 121, Dernier Alinea, ligne 2, il y a, ces Consonances, *lisez* les Consonances.

Pag. 122, Dernier Alinea, ligne 4, Cet Alinea doit finir par ces mots *les plus naturels*, & le reste doit être retranché.

Pag. 124, ligne 2, il y a, qui, *lisez*, qu'on.

Pag. 126, Deuxième Alinea, ligne 1, il y a, tous ceux qui ne sont, *lisez*, tous ceux qui ne se sont.

Pag. 127, Ligne 2, il y a, la pratique de ceux, *lisez* la pratique dans ceux. *Ibid.* Ligne 5, il y a, Chap. XXIII, *lisez* Chap. XXI.

Pag. 128, Premier Alinea, ligne 6, il y a, l'accordant, *lisez* s'accordent. *Ibid.* Deuxième Alinea, ligne 4, il y a, prouvent, *lisez* prouvent; & ligne 5, il y a, dans un son, *lisez* dans un seul son.

Pag. 130, Ligne 3, en remontant, il y a, ne dépend du, *lisez* ne dépend que du.

Pag. 134, Lignes 5 & 6, il y a, Chapitres XXII, &c. *lisez* Chapitres XXI, XXI I, & XXII I.

Pag. 135, Ligne dernière, & Page 116, ligne première, il y a, faire précéder, *lisez* faire précéder.

Pag. 136, Lignes 18 & 19, il y a, Ces Sons devant être absolument extraits de l'idée dans la preuve, *lisez* Ces Sons devant être absolument retranchés dans la preuve. *Ibid.* Ligne 25, il y a, cela étant fait, *lisez* cela supposé.

Pag. 139, Ligne 27, il y a, Chap. XXII, *lisez*, Chap. XXI.

P. 142, Ligne 9, en remontant, il y a, Misse, *lisez*, Ullisse. *Ibid.* Lignes 4 & 5, en remontant, il y a, toutes les particularitez, *lisez* tous ces effets.

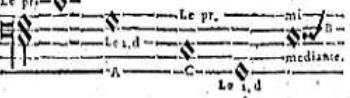
Pag. 143, Ligne 6, il y a, qu'ils appellent, *lisez*, qu'il appelle.

Pag. 145, Deuxième Alinea, ligne 3, Ces trois mots, par ce que, doivent être séparés. *Ibid.* Lignes 8 & 7, en remontant, il y a, Ce Système parfait n'a-t-il donc rien de particulier, &c. *lisez* Ce Système parfait ne l'a-t-il donc plus, quand il s'agit de l'imiter? Pourquoi, &c.

Pag. 146, Ligne 13, en remontant, il y a, ainsi, *lisez*, & si.

Pag. 147, Ligne 24, il y a, établirent, *lisez* établit. *Ibid.* Ligne 3, en remontant, il y a, par la Quinte & le Collateral, & où &c. *lisez*, par la Quinte, & le Collateral, où &c.

Pag. 148, L'Exemple doit être disposé ainsi:



Ibid. Ligne 9, en remontant, il y a, leur, *lisez* lui.

Pag. 149 & 150, le Chap. coté vingt-quatrième de la Page 157, y est intitulé, *De la propriété des Modes de du Ton*, doit être mis entre les deux Chap. des Pages 149 & 150.

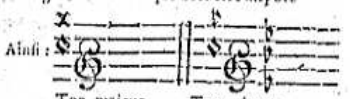
Pag. 150, Dernier Alinea, ligne 2, il y a, nombres deux, trois, quatre, *lisez* nombres 2, 3, 4. *Ibid.* Ligne dernière, il y a, quatre six, &c. *lisez*, 4, 6, 8, 10, 12, 15, 20, &c. *Ibid.* Ligne 10, en remontant, il faut retrancher *et mot*. Par une volonté contre nature.

Pag. 151, Ligne première, il y a, deux, trois & cinq, *lisez*, 2, 3 & 5.

Pag. 152, Quatrième Alinea, ligne première, il y a, vaudroit, *lisez* vaudroit. *Ibid.* Ligne penultième avant le dernier Alinea, il y a, loutré, & aux, *lisez*, loutré aux. *Ibid.* Ligne dernière, il y a, l'observerons, *lisez* l'observerons.

Pag. 157, Ligne 6, il y a, & de celles, *lisez* & des Mesures.

Pag. 158, L'Exemple doit être disposé



Ton majeur. Ton mineur. *Ibid.* Ligne 5, audeffous de l'Exemple, il y a, ne soit pas observé, *lisez* ne sont pas observés. *Ibid.* Il faut ajouter à la fin de ce Chapitre les mots suivants.

Il y a ici deux choses à remarquer; la première, que comme le mouvement peut changer au milieu d'un Air; il faut pour lors placer la Note qui doit marquer ce changement, entre deux Parenthèses audeffous de la Portée;

supposé que la valeur de la Note qui doit y remplir chaque Temps de la Mesure, ne soit pas la même qu'auparavant; sinon cela seroit inutile. Voyez l'Exemple.



La seconde chose à remarquer, est que le peu d'exactitude que l'on observe dans le nombre des $\frac{3}{4}$ & des $\frac{2}{4}$ qui se mettent après la Clef pour signifier les degrés naturels d'un Mode transposé, fait que souvent l'on est obligé d'appeler *sol* la Note que l'on devoit

appeler *re*, & *re* celle que l'on devoit appeler *la*: De sorte qu'il est à propos de marquer ici toutes ces Transpositions comme elles devroient l'être, & d'expliquer ensuite ce qu'il faut faire, lorsqu'elles ne seront pas marquées de même.

TOURNEZ pour voir l'Exemple de suite, dont voici l'Explication.

E X P L I C A T I O N.

De même qu'il n'y a qu'un Ton majeur dont la Clef n'est accompagnée d'aucun $\frac{3}{4}$ ni $\frac{2}{4}$, de même aussi ne doit-il y avoir qu'un Ton mineur de la sorte. Cependant nos François n'en usent pas ainsi; car dans le Mode mineur ils ne distinguent point le Ton de *re* de celui de *la*: De sorte que pouvant prendre indifféremment l'un de ces deux Tons pour modèle, tantôt la Note Tonique y est appelée *re* & tantôt *la*. Il y a déjà du temps que cette erreur est reconnue sans qu'on ose la corriger, par rapport, apparemment, aux Musiques écrites de cette façon: Monsieur Frere auroit peut-être réusé à rendre les Musiciens plus exacts en ce cas; s'il ne fut pas tombé dans une faute pour en vouloir éviter une autre: car au lieu du $\frac{3}{4}$ que nous mettons après la Clef dans le Ton mineur de *re*, lequel $\frac{3}{4}$ désigne la Sixte mineure qui doit toujours être réputée telle dans le Mode mineur; il veut au contraire qu'on ajoute un $\frac{2}{4}$ à ceux qui se trouvent ordinairement après la Clef de ces Tons mineurs; Ce $\frac{2}{4}$ désignant pour lors une Sixte majeure qui détruit l'ordre de la Modulation mineure. Cet Auteur avoit cependant quelques fondemens; son idée étoit de faire appeler du même nom, par ce moyen, chaque Note Tonique du Mode Mineur transposé, mais s'il eut eu la même prédilection pour le *la* que pour le *re*, bien loin de détruire cet ordre naturel, il l'auroit toujours conservé. Nous lui avons cependant l'obligation d'y avoir pensé. Il vaudroit donc bien mieux (supposé que la chose parut assez de conséquence pour vouloir bien y faire attention) conformer l'ordre de tous les Tons mineurs transposés à celui de l'Octave de *la*, & par conséquent appeler *la*

chaque Note Tonique de ces Tons mineurs, de même qu'on appelle *ut* chaque Note Tonique des Tons mineurs transposés.

Il paroitra dans la suite de cet ouvrage que nous n'avons fait cette réflexion qu'après coup; puisque nous disons même à la page 158, que la Note Tonique des Tons mineurs doit toujours être appelée *re*: cependant le véritable sujet de notre erreur vient de notre premier dessein, qui a été de nous conformer à l'usage autant que nous le pourrions, & de ne nous point donner pour un réformateur ennuyeux dans des choses qui semblent ne décider de rien; & si nous n'eussions pas remarqué que notre règle se trouvoit contredite par la mauvaise habitude où l'on est d'omettre un $\frac{3}{4}$ après la Clef de tous les Tons mineurs depuis celui de *re* jusqu'au dernier de ceux qui portent des $\frac{3}{4}$, nous aurions toujours gardé le silence là-dessus; parce que nous sommes déjà prévenus que la plupart des Musiciens n'ont pas beaucoup d'égard aux nouvelles observations qui se concernent que la manière de rendre les choses plus simples & plus intelligibles; & si l'on devoit même en croire ceux qui ne le guident que par leur propre expérience (ce n'est pas en excepter beaucoup) tout ce qui n'est pas expliqué de la façon dont ils le pensent, passeroit peut-être pour mauvais, mais ce détail deviendroit trop long; revenons à notre sujet.

Si les François oublient un $\frac{3}{4}$ dans les Tons mineurs transposés, les Italiens de leur côté oublient presque tous un $\frac{2}{4}$ dans les Tons mineurs transposés, & cela, depuis le Ton de la jusqu'au dernier de ceux qui portent des $\frac{3}{4}$.

Voyez la suite de cette Explication après l'Exemple.

* Transposition de Musique de Monsieur Frere, p. 35.

ORDRE DES DIEZES ET DES B MOLS qui doivent être mis après la Clef, pour marquer la Transposition des Modes.

Table des Modes ou Tons majeurs.

Modele des Modes majeurs.

Table des Modes ou Tons mineurs.

Modele des Modes mineurs.

Handwritten notes and diagrams:
 A large 'R' is written vertically between the two tables.
 Below it, 'Ruo' is written.
 Further down, 'de' is written.
 At the bottom, there are several small diagrams and symbols, including a 'v' and some numbers.

Pour prévenir ces défauts, suppose que l'on veuille se servir de notre manière de Solfier. Il est certain qu'on ne manquera jamais en appelant la Note Tonique de tous les Tons majeurs, & de celle de tous les Tons mineurs, dont la Clef sera accompagnée d'un nombre de X ou de ♯ pareil à celui que nous venons d'observer dans l'ordre précédent: mais si par hazard l'un de ces X se trouvoit oublié dans les Tons majeurs, il faudroit pour lors en appeler la Note Tonique Sol; de même que si l'un de ces ♯ se trouvoit oublié dans les Tons mineurs, il faudroit en appeler la Note Tonique Re.

FIN DU CHAPITRE XXV.

Pag. 163, ligne 1. il y a, esclavage, lisez, affer-
 villement. Ibid. second Alinea, ligne 6. il y a,
 trop grande repetition, lisez, trop fréquente
 repetition. Ibid. ligne 8. il y a, dépendent, li-
 sez, dépendant. Ibid. ligne pénultième avant
 le Chap. XXIX. il y a, suit, lisez, suit.
 Pag. 165. l'Exemple doit être ainsi:

Pag. 167. l'Exemple doit être ainsi.

FIN DU SECOND LIVRE.

LIVRE TROISIEME.

PAGE 171, ligne 9, il y a, l'on ne doit pas
 moins, &c. lisez, l'on doit aussi s'exercer
 à chercher dans la Gamme les Intervalles en-
 descendant, où l'on trouvera &c.
 Pag. 174, ligne 4, *ce n'est*. Comme il est
 absolument, &c. doit commencer par
 un Alinea.
 Pag. 176, dernier Alinea, ligne 1, il y a, Com-
 position, lisez, comparaison.
 Pag. 178, second Alinea, ligne 9, il y a, & de
 même que celle-cy, lisez, & pareillement
 celle-cy.
 Pag. 179, au-dessous de la pénultième Portée,
 il y a, une Ronde ou deux Blanches, &c.
 lisez seulement, idem.
 Pag. 182, ligne 1, il y a, le Mis, lisez, le
 X Mis. Ibid. Pénultième Alinea, ligne 1, il
 y a, se distinguant, lisez, se distinguent.
 Ibid. dernier Alinea, ligne 1, il y a, pour
 revenir au X & aux X, lisez, pour revenir
 aux X & aux ♯.
 Pag. 183, second Alinea, ligne 1, il y a, l'oi-
 que la, le H, lisez, lorsque le X, le H.
 Pag. 185, second Alinea, ligne 7, il y a, nous
 sous-entendons, lisez, nous sous-entendons.
 Pag. 186, ligne dernière avant le Chap. IV. il
 y a, de la Fondamentale, lisez, de la Taille.
 Pag. 187, troisième Alinea, ligne 3, il y a, qui
 est la Basse, lisez, qui est dans la Basse.
 Pag. 192, dernier Alinea, ligne 1, il y a, être
 préparée & sauvée, lisez, être préparé &
 sauvé.
 Pag. 193, première Portée de l'Exemple, le
 Guidon *pp* au-dessous de la lettre B, doit
 être sur le milieu marquant la Note *ur*, &
 non pas sur la Ligne.
 Pag. 198, ligne 10, il y a, de la Tierce, lisez,
 de la Seconde.
 Pag. 201, premier Alinea qui suit le dénom-
 brement des Accords, ligne 2, il y a, sa Mé-
 diante se porte, lisez, la Médiane le porte.
 Ibid. ligne 11, il y a, devoit, lisez, doit.
 Pag. 209, pénultième Alinea, ligne 1, il y a,
 l'on ne peut faire icy la, &c. lisez, l'on ne

S U P P L E M E N T :

peut faire icy la différence d'une seconde Notte à une sixième Notte, ni celle d'une Notte Tonique à une Dominante, parce que &c. Pag. 214, dernier Alinea, ligne 5 & 6, il y a, la Septième se trouvant, *lisez*, la Septième de cette Notte se trouvant, *ibid*, ligne 3, en remontant, il y a, (Y) retranché le Ton ou la (seconde &c. *lisez*, (Y) retranchée; l'Intervale du Ton ou de la Seconde qui se trouve entre les Nottes (Z) & (A) est formé &c. Pag. 216, ligne 19, du petit caractère, il y a, remontoit, *lisez*, rencontroit. Pag. 211, l'Exemple doit être disposé ainsi

Partie qui fait toujours la Sixte avec la B.C.

Basse-Continu.

Basse-Fondam.

A. B. Cadences Irregulieres où la Sixte est ajoutée à l'Accord parfait de la Notte A.

Pag. 217, le chiffre 3, qui suit la lettre G, au-dessous du second Exemple, signifie que la Notte G, fait la Tierce de la seconde Notte F, & le chiffre 5, qui suit la lettre H, dans le troisième Exemple, marque que la Notte H, fait la Quinte de la seconde Notte F.

Pag. 219, ligne 2, il y a, Chap. XVI, *lisez*, Chap. XIII.

Pag. 211, ligne 2, il y a, P. *lisez*, D. *ibid*, second Alinea, ligne 2, la lettre G, doit commencer un nouvel Alinea, *ibid*, la dernière

Mesure de l'Exemple doit être ainsi dans la Basse-Continu.

Pag. 211, troisième Alinea, il y a, comme N. *lisez*, comme à J. Pag. 233, Chap. 19, ligne 8, il y a, v. le se-

S U P P L E M E N T :

203d Livre, Chap. XVI, *lisez*, v. le second Livre, Chap. XIII. Pag. 214, la pénultième Mesure de la Basse-Fondamentale doit être ainsi.

Pag. 239, cinquième Alinea, ligne 4, il y a, Basse précède, *lisez*, Basse précède.

Pag. 240, il manque un point au côté droit de la Notte D, par où commence chaque Portée de l'Exemple.

Pag. 245, second Alinea, ligne 5, troisième, & quatrième Alinea, & page 247, il y a plusieurs fois, de cinq en cinq, ou de quatre en quatre, *lisez*, de Quinte en Quinte, & de Quarte en Quarte; *ou bien lisez*, par Quintes, par Quartes.

Pag. 252, le premier G, de l'Exemple doit être retranché. *ibid*, le Dieze qui se trouve au-dessous de la Notte Mi désigné par la lettre G, doit être associé au chiffre 6, qui est au-dessus de cette même Notte. *ibid*, ligne 2, il y a, chiffrez, *lisez*, chiffrez. *ibid* ligne 3, il y a, qui y fait entendre une Médiante, *lisez*, qui s'y fait entendre, n'exige absolument que l'Accord Parfait. Les mots suivans doivent commencer un nouvel Alinea, . . . Une Médiante, &c.

Pag. 256, dernière ligne avant l'Alinea, il y a, de Quarte Dieze, *lisez*, du Tri-Ton.

Pag. 259, dernier Alinea, ligne 3, il y a, peuvent nous marquer; le rapport, &c. *lisez*, peuvent nous marquer; le rapport, &c.

Pag. 260, il faut joindre un F à la Notte Mi désignée par la lettre F.

Pag. 261, ligne dernière avant l'Exemple, il y a, on n'en put faire ainsi, *lisez*, on n'en put faire ainsi.

Pag. 262, ligne 2, il y a, Sixte dieze, *lisez*, Sixte majeurs. *ibid*, dernier Alinea, ligne 4, cette lettre, & doit être retranchée.

Pag. 266, la lettre C, doit être mise au-dessous de la première Notte de la Mesure où elle se trouve, & non pas au-dessous de la seconde Notte.

Pag. 267, il doit se trouver un A, au-dessous du premier Et dans l'Exemple.

Pag. 268, ligne dernière avant l'Alinea, il y a, Chap. XX, des Licences, *lisez*, Chap. XVII, du second Livre.

Pag. 269, ligne 1, en remontant, il y a, ne diminuent rien, *lisez*, ne diminuent rien.

Pag. 276, ligne 2, il y a, Quintes dieze, *lisez*, Quintes superflues.

Pag. 277, dernier Alinea, lignes 4, & 5, il faut retrancher ces mots, bien que la Septième ne convienne que dans la préparation de

la Onzième hétéroclite.

Pag. 278, il faut mettre la lettre A au-dessus de la pénultième Notte de la pénultième Mesure dans l'Exemple de la Basse-Continu.

Pag. 281, dans le premier Exemple, il faut un X au côté gauche de la Notte D, & un autre au côté droit du mot D; & dans le second Exemple, il faut retrancher le X associé au chiffre 7.

Pag. 282, ligne 2, il y a, Deuxième, *lisez*, Seconde. *ibid*, il y a, Cinquième, *lisez*, Quinte.

Pag. 284, à la fin du troisième, Alinea, il y a, Basse, il faut seulement la lettre B.

Pag. 287, il faut un X, au lieu d'un H à côté de la deuxième Notte de la première Portée de l'Exemple, & le H doit être mis à côté de l'autre Notte en même degré qui suit immédiatement celle qui vient d'être citée.

Pag. 288, ligne 6, il y a, Chap. XXXI, *lisez*, Chap. XIX, p. 174.

Pag. 290, les trois derniers Alinea doivent être retranchés, & il faut mettre à leur place: Pour achever de se convaincre sur la vérité des Regles contenues dans ce Livre, il est à propos de voir les observations que nous faisons sur l'établissement des Regles au second Livre, Chap. XVIII, p. 23, & à l'égard du Chromatique, il est bon d'avertir qu'il ne se pratique dans les Tons majeurs sur la Tierce majeure d'une Dominante, qui devient ensuite Septième d'une autre Dominante en descendant d'un semi-Ton; on bien faisant motier d'un semi-Ton la quatrième Notte sur la Notte sensible d'un nouveau Ton.

Pag. 291, l'Exemple doit être ainsi.

Pag. 294, sixième Alinea, il y a, la Cinquième, *lisez*, la Quinte. *ibid*, les mots suivans doivent être ajoutés par un nouvel Alinea, immédiatement avant l'Article IV. . .

Quelquefois le Tri-Ton se trouve sur une autre Notte que sur la Quatrième, & la fausse Quinte sur une autre que sur la sensible, mais pour lors ces Intervalles ne sont plus l'objet de l'Accord, ils ne servent qu'à l'Accompagnement, & c'est la Modulation qui oblige de les alterer; de même que dans la Progression des Septièmes que nous venons de voir, il s'en trouve d'altérées, c'est-à-dire, qui ne sont pas dans leur juste proportion. Il ne faut donc jamais se méprendre de cette altération, dès que l'on sçait l'Accord qui doit être employé, & le Ton dans lequel on est. Car ce sont les degrés suc-

cessifs de la voix naturelle contenus dans l'étendue de l'Octave du Ton ou du Mode dans lequel on est, qui détermine la justesse ou l'altération d'un Intervale qui fait partie d'un Accord.

Pag. 296. ligne dernière avant l'Art. VII. il y a, & dans le second Livre les Chap. &c. lisez, & dans le second Livre tous les Chap. où il est parlé de la Mesure.

Pag. 299. Chap. XXXVI. penultième Alinea, il y a, d'une Confouance parfaite une imparfaite, lisez, d'une Confouance parfaite à une imparfaite.

Pag. 309. le chiffre 6. qui est au-dessus de la Note Sol dans la seconde Mesure de la Basse figurée, doit être retranché; & le chiffre 6. qui est au-dessus de la Note La dans la penultième Mesure de la même Basse, doit être mis au-dessus. *Ibid.* dernier Alinea, il

y a, les chiffres qui sont au-dessus. lisez, les chiffres qui sont au-dessous.

Pag. 310. ligne 7. il y a, même dans le premier, lisez, & sur tout dans le premier.

Pag. 311. premier Alinea, ligne 6. en remontant, il y a, Chap. XXV. & XXVI. lisez, XXIV. & XXV.

Pag. 316. ligne 1. il y a, Deuxième, lisez, Seconde. *Ibid.* second Alinea, ligne dernière, il y a, Ton, lisez, Temps.

Pag. 317. ligne dernière, il y a, je ne puis, lisez, je puis.

Pag. 316. Alinea chiffré 40. ligne 10. il y a, & nous avons dit, lisez, & si nous avons dit.

Pag. 317. ligne 1. il y a, nous guide, l'on peut, lisez, nous guide, & l'on peut. *Ibid.* ligne 4. il y a, parties, trouver, lisez, parties, & trouver. *Ibid.* ligne 7. en remontant, il y a, Tons, lisez, Temps.

LIVRE QUATRIEME.

Pag. 366. septième Alinea, il y a, il ne faut s'attacher à présent qu'à distinguer les Tierces des Sixtes, les Majeurs des Mineurs, &c. lisez, il ne faut s'attacher à présent qu'à distinguer les Tierces majeures des mineures, & les Sixtes majeures des mineures, &c. *Ibid.* ligne 1. du petit caractère en remontant, il y a, la Septième diminuée de 4. Tons & demi d'ut à si b, de sol à fa, lisez, la Septième diminuée de 4. Tons & demi, comme d'ut x à si b, de sol x à fa, &c.

Pag. 367. ces mots... Tierces mineures, doivent être mis au-dessus de la seconde Portée de l'Exemple.

Pag. 368. il faut retrancher le X qui est à côté de la Note Ad dans la quatrième Mesure de l'Exemple des Sixtes majeures.

Pag. 369. ligne 6. en remontant, il y a, Seconde de dièze, & Tierce b mol, lisez, Seconde superflue & Tierce mineure.

Pag. 382. quatrième Portée en remontant, dans la cinquième Mesure, le chiffre 3. doit remplacer le chiffre 4. & dans la penultième Mesure de la même Portée, il faut ajouter la Note Fa, ainsi.

Ibid. il manque quelques chiffres dans les Exemples; tant pour marquer les Accords, que pour l'arrangement des doigts; mais le Lecteur y pourra suppléer facilement, en se conformant sur le commencement, qui est correct; cependant il faut prendre garde que le chiffre 3. par où commence la seconde Portée de la page 387. doit être changé en celui de 5.

Pag. 393. ligne 3. en remontant, il y a, donc il doit, lisez, dont celui-là doit ou du moins peut suivre l'autre, conformément, &c.

Pag. 399. la Clef d'ut doit être mise dans tous l'Exemple sur la première ligne, au lieu de celle de sol; & les trois premières Mesures en doivent être disposées ainsi.

Pag. 387. dans la quatrième Portée en remontant, l'Accord de la cinquième Mesure doit être disposé ainsi.

Pag. 400. le cinquième Accord de l'Exemple doit être disposé ainsi.

Page 402. ligne 6. après ces mots... dans la Basse des Secondes, lisez, p. 396.

Pag. 403. le second Accord de la quatrième Mesure doit être ainsi.

Ibid. ligne 3. il y a, Sixte 1de la Médianté à celui, &c. lisez, Sixte de la Méd. anté; à celui de la Sixte-Quarte de la Dominante, ou au Parfait de la Note Tonique; l'on ne trouvera, &c.

Pag. 406. Art. I. ligne 1. il y a, Tierce, lisez, Seconde, *Ibid.* ligne 3. il y a, le chiffre, lisez, le chiffre.

Pag. 407. ligne dernière, il y a, précédent, lisez, précédent.

Pag. 408. ligne 1. il y a, devoit, lisez, pourroit.

Pag. 409. ligne 6. il y a, trouvent, lisez, trouve.

Pag. 416. Chap. XVI. second Alinea, ligne 1. il y a, Chap. XI. lisez, Chap. IX.

Pag. 419. il faut mettre un 3 à la place du x qui se trouve à côté de la Note Fa, dans le second Accord de la sixième Mesure.

Ibid. l'Accord de petite-Sixte ne peut se distinguer ici par le chiffre, non plus que partout ailleurs; mais du moins on pourra le reconnaître ici dans la Partie supérieure, qui contient tous les Accords.

Pag. 423. le cinquième Accord de l'Exemple doit être ainsi.

Pag. 424. la quatrième Mesure des Accords de l'Exemple en retrogradant, doit être ainsi.

Pag. 425. penultième Alinea, il y a, Chap. XIX. lisez, Chap. XVII.

Pag. 429. à la fin du premier Alinea, il y a, contenus, lisez, continus.

Pag. 428. à la fin du second Alinea, il y a; naturel, lisez, naturel. *Ibid.* il se trouve dans l'Exemple un 4. & un 6. dont l'un désigne le Tri-Ton, & l'autre la petite Sixte, qui devoient être traversés d'une ligne; Mais l'Auteur n'ayant pas été présent durant l'impression de ce Livre; & ces sortes de caractères n'étant pas encore en usage dans l'imprimerie, on ne les a pas eû d'assez grande

conséquence pour y faire attention. Cependant le 6 barré sert à distinguer l'Accord de la petite Sixte, & non pas la Sixte majeure, comme quelques-uns le prétendent; Car l'on doit principalement s'attacher à renfermer un Accord complet dans un seul chiffre, pour éviter la multiplicité de ces chiffres, qui est certainement embarrassante. De plus, comme il y a quatre Accords différents de Sixte, il faut les faire distinguer, autant que cela se peut, par des caractères affectés à chacun de ces Accords. C'est de quoi l'on s'est peu mis en peine jusqu'à présent, & l'on n'a eu en vûë que de désigner la Sixte majeure par ce 6 barré, d'autant qu'il s'en suit que cette Sixte doit être accompagnée de la Tierce & de la Quarte; mais cela n'est pas toujours vrai, puisque dans la suite d'une Pièce de Musique, l'on est souvent obligé de chiffrer une Sixte majeure, qui n'est pas pour lors celle dont il s'agit ici, & qui n'est chiffrée majeure que par rapport à une nouvelle Modulation transposée, dont les Dièzes nécessaires ne se trouvent point à côté de la Clef; & souvent même la petite Sixte se trouve mineure. D'ailleurs comme le seul usage autorisé ces sortes de Caractères, le 5 barré ainsi 5, qui désigne la Quinte diminuée ou faulle, détruit la raison pour laquelle on voudroit qu'un autre chiffre traversé d'une patteille ligne désignât un Intervale majeur ou superflu. Il vaudroit donc mieux donner la juste idée d'un Accord complet par ces nouveaux Caractères, que de les faire servir à rendre un Intervale tantôt mineur, tantôt majeur; & sur tout lorsqu'un pareil Intervale peut être accompagné de plusieurs façons différentes.

Ce que nous disons dans ce Chapitre servira plutôt pour l'avenir que pour le passé; mais en revanche nos Regles pourront servir aux défauts du passé.

Pag. 430. ligne 11. il faut retrancher la lettre &c. *Ibid.* les Parties qui sont au-dessus de la Basse dans l'Exemple, doivent être réunies dans une seule Portée pour pouvoir les faire servir d'Accompagnement.

Comme la plupart de nos Maîtres de Musique & de Clavecin ont de la peine à se défaire de leur préjugé, nous n'espérons pas d'avoir le suffrage de tous, c'est pourquoi nous prions ceux qui auront de la peine à souscrire à nos décisions, de vouloir bien en instruire le Public, & de nous procurer par-là les moyens de donner à cet Ouvrage toute la perfection que nous souhaiterions qu'il pût avoir.

CATALOGUE

Des autres Livres de Musique Théorique, imprimés en France,
dont on peut trouver des Exemplaires.

- LA Gamme du Si, par M^r NIVERS.
La Musique des ENFANTS.
Les Leçons de Musique par le Sieur BERTHET.
Les Principes de Musique, par Demandes & par Réponses.
Le Sieur Dupont en a fait graver une plus ample.
Les Principes tres-faciles qui conduiront jusqu'au point de Chanter toute sorte de Musique à Livre ouvert, par le S^r L'AFFILLAD, 5^e Edition, dédiée à Monseigneur le Duc de Bourgogne.
— Les mêmes, 6^e Edition, dédiée aux Dames Religieuses.
Les Transpositions de Musique de toutes les manieres, pour servir de supplément à toutes les autres Methodes, par le S^r FRERE.
Carte des Principes de Musique par Monsieur FLEURY.
Methode facile, dont les Principes sont fort détailléz, avec plusieurs Leçons, à une & à deux Voix, par Monsieur Monteclair.
— Leçons de Musique, divisées en quatre classes, avec un Abrégé des Principes.
Traité de Composition par M^r NIVERS.
Nouveau Traité de Composition par M^r MASSON.
Traité par le S^r de la Voye-Mignot, in-quarto, rare.
Traité du Pere Parran, in-quarto, rare.
Dictionnaire de Musique par Monsieur DE BROSSARD, in fol. relié.
Principes pour le Clavecin, par M^r DE SAINT-LAMBERT.
— Traité d'Accompagnement pour cet Instrument, & pour tous les autres.
Autre Traité d'Accompagnement, par M^r BOYVIN.
Celui de Monsieur Couperin.
Celui de Monsieur Dandrieu.
Principes de Flûtes par Monsieur HOTTE-TERRE-le-Romain.
Methode pour le Theorbe, par Monsieur MICHEL-ANGE.
Autre pour le même Instrument, par Monsieur FLEURY.
— Carte de tous les Accords de Musique, pour servir à l'Accompagnement.
Traité d'Accompagnement pour le même Instrument, par M^r Campion.
L'Art de Préluder, par M^r Hotteterre-le-Romain, in-quarto.
Methode de Guitarre, par M^r DES-ROSIERS.
Methode pour apprendre à jouer du Violon, par Monsieur Monteclair.
Principes de Violon par Demandes & par Réponses du Sieur Dupont.
Methode de Pl. Chant par M^r NIVERS.
Autre Methode contenant les Exemples pour tous les Tons, avec des Recherches Particulieres concernant la Musique & le Plein-Chant.
Les Tons à l'usage de Rome & de Paris.
Le Rituel du Chœur, ou le Plein-Chant Pratique.

